que sais-je ?

LA COUNTRY-MUSIC

GÉRARD HERZHAFT

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

QUE SAIS-JE ?

La Country Music

GÉRARD HERZHAFT

Deuxième édition corrigée

10e mille

ISBN 2 13 038168 5

Dépôt légal — 1re édition : 1984
2e édition corrigée : 1995, novembre

© Presses Universitaires de France, 1984
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

Country Music... Ce terme évoque en France pêle-mêle Nashville, violons, guitares hawaïennes, Amérique profonde, idéologie réactionnaire ou, au contraire, liberté et grands espaces, cow-boys et troupeaux, bière glacée, blondes opulentes et musique rythmée. En fait, beaucoup de lieux communs pour une réalité infiniment plus diverse et nuancée qui s'est forgée tout au long de l'histoire américaine de ce siècle jusqu'à récemment finir par s'identifier à cette dernière.

Car, si la Country Music est — ce qui est généralement admis — de toute évidence la musique privilégiée des Blancs du sud des Etats-Unis, elle a suivi l'évolution de ceux-ci dans l'espace et dans le temps. Dans l'espace : Nashville, capitale du Tennessee au cœur des Appalaches — pays minier et forestier —, n'a strictement rien à voir avec la légende de l'Ouest américain et si on y rencontre bien des cow-boys, leurs tenues d'apparat ruisselantes de pierres du Rhin témoignent qu'ils ont plus l'habitude de monter sur scène pour chanter et jouer de la guitare qu'à cheval pour conduire des troupeaux. Comment et pourquoi l'image de l'Ouest, effectivement si présente dans la Country Music, a-t-elle fini par s'y imposer?

Dans le temps : les premiers pionniers des Appalaches pratiquaient une musique profondément différente des sons fabriqués aujourd'hui (et souvent en série) à Nashville. Pourtant, il y a une continuité indubitable entre autrefois et aujourd'hui. En fait, la Country Music a évolué par étapes successives qui sont autant de couches superposées. Ces couches sont profondément imbriquées les unes aux autres, mais les récentes n'ensevelissent pas totalement les plus anciennes qui souvent subsistent ou resurgissent en leur état originel. Comment cette évolution s'est-elle produite? Quelles influences l'ont provoquée?

Ces interrogations — auxquelles notre ouvrage tente de répondre — démontrent d'elles-mêmes la complexité et la diversité d'une musique que seule la méconnaissance du public européen a pu jusqu'ici définir comme monolithique. Du primitif violoneux des montagnes enfoncé dans la tradition anglo-irlandaise du XVIII^e siècle aux sonorités sophistiquées du soliste de l'orchestre Bluegrass de la scène actuelle; du « cow-boy chantant » des films de série B des années 30 au musicien de Rockabilly, cheveux gominés et déhanchements suggestifs; des puritaines familles baptistes enregistrant des hymnes religieux directement issus de la petite église en bois blanc du village montagnard aux accentuations très noires des groupes modernes de « Southern Rock », il y a plus que l'évolution d'une tradition musicale, il y a la transformation d'une culture avec ses bouleversements et ses continuités.

Car, à l'instar du blues pour le monde négro-américain, la Country Music est beaucoup plus qu'une manifestation culturelle parmi d'autres pour les Blancs du Sud, elle est un des éléments dominants de leur

culture et elle reflète parfaitement l'âme profonde et les aspirations de ce groupe humain. Et, là aussi comme pour le blues, ceci est particulièrement vrai des couches les plus défavorisées de la population. Les grands créateurs de la Country Music — Jimmie Rodgers, Bob Wills, Johnny Cash, Hank Williams, Dolly Parton... — sont tous issus d'un prolétariat rural quasi misérable et leur culture livresque s'est en général limitée à la Bible, ouvrage fondamental qu'ils connaissaient certes parfaitement.

Ce court ouvrage a pour but d'expliquer simplement et clairement ce qu'est cette musique, ses sources, ses développements et ses ramifications et souligner ainsi sa grande richesse et sa diversité qu'on ignore trop souvent chez nous. Situant la Country Music dans son contexte géographique et socio-historique, cette étude se veut le complément logique et naturel de celle que nous avons rédigée sur le blues dans la même collection (1). Elle vise à restituer à la musique sudiste son intégralité dans sa diversité.

(1) *Le Blues*, « Que sais-je ? », n° 1956.

CHAPITRE PREMIER

QU'EST-CE QUE LA COUNTRY MUSIC ?

Qu'est-ce que la Country Music? La question bien embarrassante vaut pour toutes les musiques populaires enracinées dans une solide tradition ancrée dans le temps et dans l'espace mais cependant évolutive et ouverte aux influences extérieures. De multiples influences se superposant au cours de l'histoire de la Country Music qui ont diversifié cette musique et en ont fait un remarquable patchwork, une mosaïque de sons venus des horizons les plus divers mais qui ont mûri et se sont mélangés dans le sud des Etats-Unis, avec comme catalyseurs le contexte socio-économique et la mentalité très particulière de ces régions.

La Country Music n'a en fait pas de réalité hors l'histoire et la géographie, celles du sud Américain avec sa structure coloniale évoluant par à-coups après la guerre de Sécession jusqu'à finalement disparaître non sans laisser des traces durables; son évolution économique transformant lentement un pays agricole et de plantations en une importante force industrielle; ses stratifications sociales se redistribuant sous l'influence de cette évolution; sa mentalité profondément religieuse et individualiste, ancrée dans la Bible et

particulièrement dans l'Ancien Testament, et elle aussi évoluant fortement sous les coups d'accélérateur du développement économique. Enfin, et par-dessus tout, la Country Music est le résultat d'une juxtaposition extraordinaire de populations qui se sont retrouvées dans le sud des Etats-Unis avec chacune leurs traditions musicales propres : Anglo-Irlandais, Ecossais, Espagnols sur la frontière mexicaine du Sud-Ouest, Franco-Acadiens, Polonais, Italiens, Africains, Peaux-Rouges Cherokees et Choctaws.

D'ailleurs, le nom même de cette musique a considérablement évolué avant de prendre celui actuel de Country Music, c'est-à-dire littéralement « musique rurale », sous-entendu... « du sud des Etats-Unis ». Lorsque la musique populaire pratiquée dans les Appalaches a commencé à être enregistrée, elle n'avait pas de nom pour ceux qui la pratiquaient. Elle était simplement la musique, évidente pour la danse et le « bon temps », et aussi pour adoucir les longs moments de solitude de ces régions rurales loin de toute agglomération. Lorsque le producteur Ralph Peer enregistre le violoniste Al Hopkins entouré de son petit orchestre à cordes et qu'il lui demande quel est le nom de la musique qu'il joue, il s'entend répondre : « We're just a bunch of *hillbillies* from North Carolina and Virginia. Call it anything you want » (Nous sommes juste une bande de *péquenots* de Caroline du Nord et de Virginie. Appelez-la comme vous voulez). Et c'est ainsi que la musique du Sud prendra le nom peu flatteur de *hillbilly music* (littéralement : musique de péquenots), qui durera plus ou moins jusqu'à la deuxième guerre mondiale. Par la suite, avec l'émergence d'une musique particulière centrée autour du Texas et de l'Oklahoma, appelée souvent « Hot dance music »,

« Western music » ou surtout « Western Swing », la tradition originale du Sud-Est et des Appalaches sera désignée, par opposition, brièvement dans les magazines par *Folk* puis par *Country*. Après la guerre, au fur et à mesure de la fusion de ces deux influences, le terme *Country and Western* finira par désigner toute la musique sudiste, laissant finalement la place durant les années 60, au terme bien plus satisfaisant de « Country Music », employé aujourd'hui communément.

Si une certaine attitude morale et intellectuelle est censée définir la Country Music, son instrumentation, ses arrangements, ses textes : simplicité, sentimentalisme, clarté et par-dessus tout ce parfum terrien *(earthiness)* difficilement définissable mais instantanément reconnaissable par l'amateur habitué de cette musique, celle-ci a aussi connu bien trop d'évolutions et de vicissitudes, a souvent (et de plus en plus) été bien trop commercialisée, pour que ces qualités idéales se retrouvent partout dans la Country Music. Et si les termes *Stay Country !, Go back to the Country, Back to the roots* ont été et sont largement employés (sur scène et dans des interviews) par les créateurs et les interprètes de cette musique, ils sont souvent aussi, pour les chanteurs et les musiciens les plus sophistiqués qui visent le public des Variétés de l'Amérique tout entière, une façon de garder le contact et les faveurs du public sudiste le plus exigeant.

Et on en revient à la question initiale : qu'est-ce que la Country Music ?

En fait, tous ces éléments constitutifs de la Country Music sont aussi ceux qui ont formé la culture sudiste, cette *Southern culture* dont la Country Music est une des branches musicales évidentes.

En réalité Country Music et culture sudiste ne sont guère dissociables. Elles sont le fruit d'une passionnante évolution, d'une fusion d'influences et de traditions humaines unique dans l'histoire contemporaine, et dont la vigueur et la richesse ont fini par s'imposer à toute l'Amérique.

C'est cette aventure, si courte — elle n'a vraiment commencé qu'il y a environ un siècle — et pourtant si riche et si diverse que nous allons maintenant essayer de conter.

CHAPITRE II

NAISSANCE DE LA COUNTRY MUSIC

(Des origines à Jimmie Rodgers)

La Country Music plonge avant tout ses racines profondes dans la tradition orale anglo-irlandaise. Or, cette tradition avait déjà largement été édulcorée durant la deuxième partie du XIX^e siècle sous l'influence de la musique écrite américaine alors naissante. En fait, plusieurs compositeurs de musique légère avaient codifié et écrit sur partitions des ballades venues des Iles britanniques, arrangées et « américanisées », soit en y adjoignant de nouvelles paroles, soit en modifiant les mélodies pour les rendre plus policées, soit — et c'était le cas le plus répandu — en procédant des deux façons à la fois. Ces compositeurs puisaient leur inspiration, tantôt dans l'environnement musical de leur enfance, tantôt en voyageant dans les zones rurales isolées dont ils écoutaient attentivement les traditions musicales. C'est ainsi que le plus célèbre d'entre eux *Stephen Foster* (1826-1864) compose *Beautiful dreamer*, *Camptown races*, *Old folks at home*, *My old Kentucky home* et surtout *Oh! Susanna*, s'inspirant directement de thèmes entendus lors de voyages dans le Sud ou le Centre-Est. D'au-

tres compositeurs, moins renommés mais pratiquant de la même façon, ont aussi joué un rôle important dans cette entreprise de fixation d'un folklore anglo-américain au cours du XIX^e siècle : William Shakespeare Hays, George Cooper, James Bland, etc.

Toujours est-il qu'à la fin du XIX^e siècle, cette musique américaine populaire mais écrite était partout exécutée dans les kiosques à musique des jardins publics, chantée dans les tavernes, jouée au piano dans les salons de la petite bourgeoisie. Elle s'était également répandue bien au-delà des grands centres urbains, dans tout l'est et le sud-est des Etats-Unis — seuls fortement peuplés à cette époque — au point que le compositeur anglais *Cecil J. Sharp* (1859-1924), venu spécialement aux Etats-Unis pour y étudier les survivances de la musique anglaise, ne rencontrait en fait presque partout que cette musique américaine légère qui était bien sûr fort éloignée de ce qu'il recherchait vraiment. Obstiné, Sharp revint plusieurs fois aux Etats-Unis et décida au cours de son troisième voyage d' « explorer » le massif des Appalaches, difficile d'accès, mais où, pensait-il, il pourrait peut-être trouver une musique folklorique « non édulcorée par les airs à la mode ». Son attente n'allait pas être déçue.

I. — Le cœur de la Country Music : les Appalaches

1. **Le voyage de Cecil Sharp.** — Le massif des Appalaches — et particulièrement sa moitié sud — est encore aujourd'hui impressionnant : un plateau situé à environ 1 000 m d'altitude, recouvert de forêts profondes, entrecoupé de sommets à 2 000 m dominant

la plaine par des à-pics vertigineux, le tout s'étendant environ sur six Etats américains : la Pennsylvanie, le Kentucky, le Tennessee, la Georgie et les deux Virginies. Ce massif n'a connu de peuplement blanc que tardif : ce n'est que vers la fin du XVIII^e siècle que les premiers colons anglais et irlandais s'installent dans ces montagnes, traçant quelques sentiers d'accès et défrichant quelques essarts au milieu des forêts.

L'isolement de ces montagnards, vivant de chasse, de pêche, de quelques cultures vivrières et du commerce des fourrures que les trappeurs descendent une fois l'an dans les vallées, va être à peu près total pendant plus d'un siècle.

La vie des habitants est éminemment précaire : isolés, entourés de bêtes sauvages, ils vivent en autarcie quasi totale, le troc étant même exceptionnel. La Bible sert de loi et de référence générale : alors que l'habitat se densifie après 1850, une église de bois blanc dressée à équidistance des cabanes les plus rapprochées sert désormais de lieu de rassemblement dominical. Autour de ces lieux de culte, un bazar s'installe bientôt, puis des habitations supplémentaires, et ainsi des villages se créent. Dans cet état d'isolement le montagnard ne peut bien sûr compter que sur ses propres ressources pour se distraire. Et ces ressources étaient évidemment surtout musicales. Inutile de préciser qu'aucune influence extérieure véritable n'avait gagné ces hauts plateaux durant le XIX^e siècle. En quittant l'Europe, le colon britannique avait emmené dans ses bagages son violon, et le violon était tel quel dans les Appalaches un siècle plus tard. Il traînait aussi avec lui la tradition du chant celtique et celle des hymnes des églises protestantes et c'est cette tradition, peu altérée par un siècle d'isolement que Cecil Sharp allait

découvrir avec stupéfaction lors de ses deux voyages effectués dans le massif des Appalaches en 1916 et 1918.

Cecil Sharp collecte environ 1 700 ballades qu'il relève et annote scrupuleusement et qui constituent une documentation remarquable pour l'étude des débuts de la Country Music. Car, à côté de ballades anglaises, écossaises ou irlandaises remontant à la tradition celtique et qu'on retrouve pratiquement inchangées dans les Appalaches — *Two brothers*, *Now once I did court*, *Gypsy laddie* — on trouve aussi, souvent construits autour de mélodies anciennes, des thèmes nouveaux qui empruntent désormais à la vie des montagnards des Appalaches : *Cumberland Gap*, *The wife wrapt in weather's skin*, etc.

Sharp escomptait accomplir un troisième voyage américain, mais la maladie l'en a empêché. En fait, quelques années seulement plus tard, le musicologue britannique n'aurait probablement plus retrouvé intacte la tradition orale qu'il avait découverte en 1916 et 1918, avec un certain bonheur. Car, déjà à ces dates, les Appalaches s'étaient ouvertes au monde extérieur et de la rencontre entre ces traditions celtiques miraculeusement préservées pendant un siècle et les influences musicales extérieures allait véritablement naître la Country Music.

2. **Ouverture des Appalaches.** — L'Amérique qui s'industrialise très rapidement a besoin de sources d'énergie et les ressources minières de tout le territoire sont systématiquement explorées. Or, les Appalaches, massif primaire, regorgent de charbon qui affleure même par endroits, traçant des sillons noirs dans le paysage, notamment à l'est du Kentucky. Compte tenu de la faiblesse du peuplement, des diffi-

cultés d'accès et des besoins de l'industrie, ce n'est qu'à la fin du XIX^e siècle que l'exploitation systématique du charbon appalachien commence. Les routes sont tracées à flanc de montagne, des mines sont ouvertes et des chemins de fer miniers pour évacuer le minerai construits à la hâte, parfois dans des conditions invraisemblables. Les Appalaches s'ouvrent à la civilisation moderne et cette ouverture physique qui écartèle les forêts, éventre les montagnes et noircit le paysage de poussière de charbon s'accompagne d'une ouverture humaine, des travailleurs des plaines venant en nombre construire les routes et exploiter les mines.

A) *Influence noire.* — Si, parmi ces migrants, on trouve beaucoup de petits Blancs des Etats du Sud attirés par la possibilité de salaires élevés et réguliers, il y a aussi un nombre très important de Noirs qui — surpeuplement des zones agricoles, aléas des mauvaises récoltes, conditions éprouvantes de la ségrégation du Sud profond — cherchent dans les montagnes de nouvelles conditions de vie.

L'arrivée en grand nombre de Noirs, fraîchement délivrés de l'esclavage, dans ces régions reculées où le seul Noir dont on eût entendu parler jusqu'alors était le roi mage de la Bible, provoque le choc culturel que l'on devine. Et ce choc est bien sûr surtout musical, celui de deux très fortes traditions : l'appalachienne, plongeant loin ses racines dans le Moyen Age celtique et la négro-américaine, d'origine africaine mais déjà pétrie de blues et de gospel, utilisant de plus en plus la guitare.

A la tradition celtique reposant sur le chant et le violon, musique évocatrice et nostalgique, le musicien noir ajoute à l'aube de notre siècle, le rythme et la

guitare. C'est en fait le guitariste noir qui sort la Country Music de l'influence exclusive de la ballade anglo-irlandaise et qui lui donne véritablement son originalité par rapport à celle-ci ainsi que bon nombre de ses caractéristiques actuelles.

Néanmoins, la rareté relative de la guitare dans ces régions montagnardes au début du XX^e siècle, soulignée par tous les auteurs et généralement expliquée par la difficulté à se procurer un tel instrument, favorise le développement du banjo qui a le triple avantage d'être facile à fabriquer, facile à jouer et qui marie harmonieusement à la tradition appalachienne l'influence noire, rapidement assimilée, du rythme et du soutien d'un instrument à cordes joué avec les doigts et fortement sonore. Il faut remarquer que le banjo qui rend difficile l'utilisation des « blue-notes » de la gamme du blues et pour cette raison peu à peu abandonné par les Noirs, convient par contre très bien aux musiciens blancs qui n'étaient pas familiers avec ces « blue-notes ». Et c'est ainsi que cet instrument (un aménagement du banjor de l'Afrique de l'Ouest mis au point par Joe Sweeney vers 1830), jusqu'alors réservé à rythmer les spectacles ambulants de ménestrels ou du jazz de la Nouvelle-Orléans, devient un des instruments essentiels des Appalaches. Les montagnards inventent un style particulier, primitif mais très efficace, le *clawhammer* dans lequel le musicien joue constamment en accord ouvert et alterne le jeu de pouce et celui des autres doigts qui brossent les cordes. Ce n'est vraiment que vers les années 1920 — et avec le développement de la vente par correspondance par les catalogues *Sears et Roebuck* notamment — que la guitare, introduite beaucoup plus tôt par les Noirs mais restée longtemps exceptionnelle

dans les Appalaches, deviendra un instrument essentiel de la Country Music.

B) *Influences méditerranéenne et slave.* — L'extrême fin du XIX^e^ siècle et le début du XX^e^ voient une nouvelle forte vague d'immigration affluer de l'Europe vers les Etats-Unis, mais cette fois ces migrants sont d'origine méditerranéenne (en particulier des Italiens) puis slave, essentiellement Tchèques et Polonais. Un certain nombre d'entre eux s'en viennent travailler dans les mines de charbon des montagnes appalachiennes.

L'apport musical de ces nouveaux arrivants n'est certes pas aussi déterminant pour l'évolution de la Country Music que celui des Noirs, mais il n'est certainement pas non plus négligeable. Si le folklore italien proprement dit n'est pas souvent perceptible dans les premiers airs de musique appalachienne, il est cependant très présent par l'importance qu'a prise très rapidement la mandoline. En fait, il semble que la mandoline, simple, facile à jouer et à transporter, et faisant partie de la même famille que le violon, ait séduit d'emblée les musiciens montagnards. Les musiciens appalachiens utilisent bien sûr très différemment leur mandoline des Italiens : aux sons sentimentaux et langoureux de ces derniers, les mandolinistes montagnards substituent des accents nostalgiques ou, dans les morceaux rapides, des imitations des bruits de la nature, obtenues généralement sans doubler les notes et donc sans les effets de trémolos habituels à cet instrument. Pour ce faire, ils adaptent la mandoline venue d'Italie, allongent le manche et aplatissent le corps, la faisant ainsi beaucoup plus ressembler à une petite guitare qu'à la « gourde » originale. C'est ce

modèle que Gibson construit en série et popularise dès avant la première guerre mondiale et qui deviendra quelques années plus tard un instrument obligé du Western Swing et surtout du Bluegrass. Mais il est d'ores et déjà très fréquemment employé dans la musique montagnarde avant le début des premiers enregistrements de Country Music.

Les Etats miniers des Appalaches, le Kentucky notamment, sont aussi au début du XX^e siècle, le lieu d'arrivée de forts peuplements venus d'Europe centrale — Tchèques, Bohémiens, Polonais, Russes — au fur et à mesure des vicissitudes politiques et sociales survenant dans ces pays. Eux aussi apportent quelque chose à la musique appalachienne : la valse probablement, extrêmement présente dès les premiers enregistrements de cette musique — mais elle venait peut-être aussi des centres urbains américains —, la polka certainement, très populaire dans la région appalachienne et longtemps fréquente dans la Country Music.

C) *Influence hawaïenne.* — Après l'annexion des îles Hawaï par les Etats-Unis en 1898 et surtout après le triomphe à Broadway de la revue hawaïenne *Bird of Paradise,* Hawaï engendre un extraordinaire engouement en Amérique. On rêve de ces terres lointaines à la vie paradisiaque. Les troupes folkloriques hawaïennes sillonnent l'Amérique allant planter leurs chapiteaux jusque dans les bourgades les plus reculées du Sud profond.

La guitare, introduite à Hawaï par des vaqueros mexicains en 1830, a été profondément modifiée par Joseph Kekuku. Jouée à plat sur les genoux en faisant glisser un tube de métal sur les cordes, la guitare hawaïenne recrée et souligne le chant traditionnel

hawaïen en falsetto. Les guitaristes hawaïens stupéfient le public américain par leur virtuosité, leur verve et leur swing. Frank Ferera, King Benny Nawahi et surtout l'extraordinaire Sol Hoopii enregistrent à partir de 1915 des disques aux Etats-Unis qui se vendent par milliers. Leur influence est considérable sur toute la musique populaire américaine, notamment dans le blues et la Country Music. Les musiciens appalachiens adoptent très tôt la façon hawaïenne et la *steel-guitar* hawaïenne dont les sonorités étirées, langoureuses et évocatrices deviendront un des éléments obligés de leur musique.

D) *Influence des « tent shows ».* — Ces théâtres ambulants circulent à travers tout le territoire américain à la fin du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^, montant et démontant leur chapiteau et présentant quelques attractions diverses — jongleurs, équilibristes, monstres — mais surtout des courtes pièces, des saynètes humoristiques et nombre de chanteurs et de musiciens. Ces tournées de vaudeville constituent souvent les seules véritables distractions de la ville visitée, drainant par conséquent une foule considérable et frappant bien sûr les imaginations des spectateurs, notamment des plus jeunes.

Les chanteurs de vaudeville ont bien sûr généralement pour répertoire les chansons à la mode, composées par les professionnels de Tin Pan Alley à New York, et les introduisent ainsi dans des régions comme les Appalaches où ce genre de musique était jusqu'alors totalement étranger. Ce répertoire adapté au style montagnard et donc passablement altéré, se retrouvera de façon surprenante dès les premiers enregistrements de musique appalachienne.

Le vaudeville a enfin un dernier impact sur le rude public montagnard : le spectacle de musiciens et de chanteurs professionnels fait entrevoir à certains amateurs renommés de cette région la possibilité de *vivre de leurs talents musicaux*, ce qui n'avait jusqu'alors jamais pu être envisagé par des musiciens ruraux.

C'est sur le modèle de ces tournées de vaudeville que se montent bientôt les premiers *medicine shows*, spectacles ambulants destinés à faire vendre des remèdes miracles et — aire géographique limitée, moyens modestes — présentent essentiellement des musiciens locaux.

Peu à peu, certains de ces musiciens acquièrent une grande renommée au-delà de leurs hameaux ou de leurs villages : on les fait venir pour un événement important ou pour donner plus d'allure aux traditionnels bals du samedi soir. Bientôt, les meilleurs d'entre eux sont conviés à participer un peu partout à des *contests*, confrontations de talents qui clôturent généralement les foires agricoles, les fêtes des hameaux forestiers ou des villages miniers et qui prolifèrent aux alentours de la première guerre mondiale, au fur et à mesure que le peuplement des Appalaches se densifie et que l'activité économique se diversifie.

C'est comme cela que se forme une véritable élite de musiciens locaux qui, ajoutant leur style et leur manière à la tradition, influençant à leur tour de nouvelles générations, jettent les bases d'une nouvelle musique originale dont ils pourront de plus en plus vivre.

Et c'est ainsi que, dans le sud des monts Appalaches, alors que la première guerre mondiale se termine, sur le fondement de la tradition celtique des premiers colons anglo-irlandais, terriblement solidifiée

par un siècle d'isolement mais cependant profondément bouleversée par l'originalité de la musique noire; modifiée aussi de diverses façons par les folklores italien, slave et hawaïen; transformée enfin par les airs et les manières du vaudeville professionnel, naît véritablement une musique commerciale d'origine rurale, à destination d'un public local, à l'époque appelée *hillbilly music* que l'on désigne aujourd'hui paradoxalement et plus pudiquement sous le terme de Old Time Music, et qui constitue la première grande forme élaborée de la Country Music.

II. — L' « Old Time Music »

1. Développement de la radiodiffusion et de l'industrie du disque. — Le phonographe, commercialisé au début du siècle, avait peu pénétré les régions rurales des Etats-Unis avant la première guerre mondiale. La production de disques était donc essentiellement tournée vers le public urbain du Nord-Est avec de la musique classique, des opéras et beaucoup d'airs à la mode. Après la guerre, l'augmentation générale du niveau de vie, les perfectionnements techniques du phonographe qui abaissaient les coûts et permettaient la fabrication en série de cet appareil, élargissaient considérablement ses ventes. Parallèlement on assiste très logiquement à un développement des compagnies de disques qui passent du stade artisanal au stade industriel. Les pionniers du disque comme Victor Talking Machine Company — la compagnie d'Edison —, Columbia et Brunswick deviennent des « géants » de la production aux ventes en forte expansion et à infrastructure administrative et commerciale solide.

A côté de ces trois grands de l'industrie du disque (majors), on assiste aussi après 1920 à la floraison d'une multitude de petites compagnies indépendantes — Okeh, Vocalion, ARC, etc. — souvent spécialisées dans un créneau et qui seront en général rachetées par les « majors » au moment de la crise de 1929.

Tout naturellement, ces compagnies se tournent vers de nouveaux marchés et de nouvelles musiques pour diversifier et développer leur production. Malgré sa grande pauvreté et la faiblesse du niveau de vie des habitants, le Sud est jugé prometteur avec des traditions musicales inconnues dans le Nord mais populaires localement, comme l'atteste la multiplication des programmes radiophoniques spécifiques dans les 500 stations de radio que comptaient les Etats du Sud dès 1922.

Ces programmes recréent les *contests* des régions rurales du Sud et mettent en présence les musiciens les plus réputés. Financés par des marques de produits agricoles, des boissons populaires *(Royal Crown Cola)* ou des compagnies d'assurance, ces programmes sont destinés à un public rural souvent d'âge mûr et à niveau de vie en augmentation : ce sont en tout cas de bons véhicules commerciaux, extrêmement populaires. Les témoignages abondent sur le rassemblement de plusieurs familles le samedi soir autour du poste de radio pour écouter ces programmes. Ces émissions sont au début confectionnées dans des studios de fortune, parfois des granges désaffectées, d'où leur nom de *barn dances* qui leur restera bien après cette période et qui désigne un programme de musique rurale.

Ces *barn dances* se multiplient durant les années 20. Au départ ces programmes sont essentiellement composés d'orchestres à cordes qui exécutent des *square*

dances, mais bientôt des chanteurs et des solistes, compositeurs et interprètes de ballades sentimentales ou de sagas épiques font leur apparition et acquièrent une grande et vaste popularité grâce à cette caisse de résonance idéale qu'est la radio. Une demande de disques de ces « vedettes » est de plus en plus perceptible de la part du public.

C'est ainsi que deux de ces artistes, deux violonistes spécialistes des *contests* décident en 1922 de tenter leur chance à New York et essayer d'y enregistrer. Le leader s'appelle *Eck Robertson*, né en 1887 dans l'Arkansas et il est accompagné d'un nommé Gilliland, âgé alors de 74 ans et décrit par les journaux locaux comme « un fameux tueur d'Indiens de l'époque de la frontière »!

Victor les enregistre les 30 juin et 1er juillet 1922. Ils gravent ainsi six titres : deux duos de violon, deux solos par Eck Robertson et deux morceaux par Robertson accompagné d'un pianiste de studio. Il semble que Victor ait beaucoup hésité à exploiter commercialement ces enregistrements jugés probablement très primitifs par rapport aux normes new-yorkaises d'alors et donc difficilement vendables puisque ce n'est qu'un an plus tard, en avril 1923, que Victor décide de sortir un 78 tours provenant de cette séance d'enregistrement, *Sally Goodin / Arkansas Traveler* et publié alors sous le générique bien vague de « disque vocal et instrumental ».

Contre toute attente, le succès de ce disque est tout à fait conséquent, notamment bien sûr dans le Sud-Est appalachien,

Involontairement, Eck Robertson et l'obscur Gilliland venaient de faire œuvre historique en gravant sur disque les premiers morceaux de Country Music.

C'est à la suite de leur succès initial que les premiers « découvreurs de talent » des grandes compagnies — Art Satherley, Ralph Peer, Frank Walker — montent de véritables expéditions dans le Sud, enregistrant à la hâte des centaines d'artistes, généralement connus localement grâce aux programmes de radio. Ils procèdent à l'aide de studios mobiles transportés par camions et montés dans des granges, des arrière-boutiques de bazars (qui vendaient alors les disques), des chambres d'hôtel ou, plus fréquemment, en utilisant les facilités offertes par les studios radiophoniques, locaux. Le centre naturel de cette activité allait rapidement être Nashville, seule ville d'importance du sud des Appalaches et déjà lieu obligé de rencontres économiques, commerciales et, bien sûr, musicales de cette région.

2. **Nashville et le « Grand Ole Opry ».** — Simple Fort sur la Cumberland River fondé à l'extrême fin du XVIII^e siècle au centre des chaînes appalachiennes, le site de Nashville est peu à peu devenu un marché agricole et forestier, la capitale administrative du Tennessee et le centre d'échanges le plus important du sud des Appalaches, au fur et à mesure du développement économique et démographique de cette région. Dès le début du XX^e siècle, Nashville abritait une Convention de musiciens qui durait une semaine et voyait s'affronter l'élite des solistes et des orchestres à cordes.

C'est donc tout naturellement que le 28 novembre 1925, WSM, une station de radio de Nashville financée par la compagnie d'assurance National Life and Accident présente un programme de radio hebdomadaire entièrement consacré à la musique Old Time. D'abord exclusivement composé de musique instru-

mentale exécutée par des *string bands* locaux, le programme acquiert une réelle popularité avec la présentation de solistes qui chantent, jouent d'un instrument, plaisantent sur les ondes, répondent aux lettres des auditeurs et présentent des séquences publicitaires.

Mais cette émission va atteindre une extrême popularité avec le présentateur George D. Hay. L'émission de musique Old Time, jusqu'alors restée sans titre véritable, prend le nom de Grand Ole Opry à la suite d'une plaisanterie de Hay, son émission suivant alors une heure de musique classique (« Le Grand Opéra »). Le terme Grand Ole Opry ou simplement Opry est resté définitivement lié à cette émission et à toute la musique Country, alors même que son origine est souvent fort peu connue. Dès 1932, George D. Hay organise des spectacles sous chapiteau sur le modèle du Grand Ole Opry qui attirent des foules considérables. D'abord diffusée à partir d'un simple bureau de la compagnie d'assurances qui la finançait, l'émission change de locaux au fur et à mesure qu'elle accroît son importance et le Grand Ole Opry emménage en 1941 au Ryman Auditorium, salle de théâtre de style roccoco, d'où le programme peut être diffusé face à un auditoire nombreux et enthousiaste. La même année, le Grand Ole Opry est racheté par le réseau national NBC qui diffuse alors l'émission à travers tous les Etats-Unis et même jusqu'au Canada, jouant à partir de ce moment un rôle majeur dans le développement de la Country Music et son appréciation auprès de publics extérieurs à cette tradition musicale.

En fait, bien avant cette date, le Grand Ole Opry était devenu une véritable institution de la Country Music, extrêmement populaire auprès du public, vénérée et crainte par les artistes. En faire partie, c'est-à-

dire y figurer régulièrement, équivalait pour un musicien à une véritable consécration; en être exclu ou rejeté signifiait des pertes de vente de disques et moins d'engagements. En outre, au cours des années, l'Opry prenait le rôle de gardien vigilant de la tradition montagnarde, aussi bien musicalement qu'idéologiquement, défendant l'esprit et la forme de la musique Old Time d'origine appalachienne — ce qui posera quelques problèmes d'adaptation à partir de la fin des années 30 —, mais aussi une certaine forme de morale qui fera bannir du programme plusieurs artistes (et non des moindres) adeptes trop voyants d'alcool, de drogue ou de mœurs dissolues.

Le Grand Ole Opry a beaucoup contribué à faire de Nashville la Capitale de la Country Music qu'elle est progressivement devenue, et Nashville s'est, en contrepartie, largement identifiée à ce qui n'était au départ qu'un simple programme de radio, mais qui a fini par devenir une sorte d'Académie de la Country Music.

3. **Les premiers pionniers.** — A) *Caractéristiques* — Cette brève époque de transition de l'Old-Time Music a vu l'émergence de plusieurs artistes qui ont connu, souvent brièvement, une popularrité certaine et qui ont en tout cas considérablement fait évoluer la Country Music vers une musique commerciale. Ces musiciens étaient, au départ en effet, très rarement des professionnels mais plutôt généralement des agriculteurs ou des travailleurs forestiers qui pratiquaient la musique à leurs heures perdues et qui s'en servaient pour augmenter un peu leurs revenus. C'est le développement du disque et de la radio dans les années 20 qui va leur permettre d'exercer leurs talents à plein temps

ou, à tout le moins, d'en tirer des revenus suffisants pour reléguer au second plan leur activité économique d'origine. Ces artistes, véritables pionniers de la Country Music, n'ont connu généralement qu'une renommée locale et souvent très limitée dans le temps et sont souvent aujourd'hui très oubliés. Cependant, par leurs activités — disques, programmes de radio, tournées —, ils ont de toute évidence ouvert la voie au professionnalisme qui allait se concrétiser dès la fin des années 20 avec des artistes comme Jimmie Rodgers ou la Carter Family. Ils laissent aussi une œuvre discographique non négligeable bien que leur musique ait souvent beaucoup vieillie. Ils ont enregistré généralement sans l'aide de musiciens de studio, soit seuls, soit accompagnés de leurs groupes réguliers. Vu l'âge de certains de ces pionniers au moment de leurs premiers disques, cela nous donne ainsi une idée assez exacte de la musique pratiquée dans les régions rurales du Sud-Est depuis le début du XX^e siècle.

B) *Les principaux artistes.* — Ils sont bien sûr très largement originaires des Appalaches, malgré certaines exceptions notables.

Le violoniste et chanteur *Fiddlin' John Carson* (1868-1949) est le premier artiste découvert et enregistré par une équipe mobile venue de New York. Son premier disque *(Little old log cabin in the lane / That old hen cackled and the rooster is goin' to crow)* connaît un succès considérable, ce qui lui vaudra d'enregistrer environ 150 faces entre 1923 et 1931. Son style de violon, perçant et précis, et son chant profondément marqué par les chorales d'église sont généralement considérés comme exemplaires de la tradition montagnarde. (Titres : *Dixie cow-boy; John Henry blues; The orphan child.*)

Le chanteur et harmoniciste noir *De Ford Bailey* (1899-1982) a été le premier musicien soliste présenté au Grand Ole Opry, dont il est longtemps resté un des favoris. Ses imitations de trains (en particulier le célèbre *Pan American blues*) sont devenues des

« classiques » obligés de la Country Music puis du Rock and Roll.

Le truculent chanteur et banjoïste *Uncle Dave Macon* (1870-1952), surnommé le « Roi du Hillbilly » a été la première grande vedette de l'Opry où il a introduit une séquence comique qui deviendra ensuite une partie obligée du spectacle. Jovial, exubérant, excellent comédien, humain et serviable, il représente à la perfection le style Old Time qu'il jouera jusqu'à sa mort. Son style de banjo est également extrêmement représentatif du style montagnard primitif. (Titres : *Death of John Henry; Whoop'em up; Fox chase.*)

Sam McGee (1894-1975), un temps compagnon de Dave Macon, a été le premier guitariste soliste blanc à enregistrer. Son style de guitare est en fait très semblable à la guitare ragtime d'un Blind Blake — le grand fondateur noir du blues de la côte Est — dont il a le brillant et la dextérité. Lui aussi vedette du Grand Ole Opry dès 1926, il a enregistré jusqu'à sa mort soit seul — et à la guitare électrique dès les années 40 —, soit en compagnie de son frère Kirk au banjo ainsi que du violoniste Fiddlin' Arthur Smith. (Titres : *Depot blues; There's more pretty girls than one; Cindy*).

Moran Lee « Dock » Boggs (1898-1955), mineur de fond pendant plus de quarante ans, est l'inventeur d'un style de banjo très particulier — qu'il reconnaissait avoir emprunté à un collègue noir — à mi-chemin du style *clawhammer* et du style moderne à trois doigts, qu'il développe dans le lancinant *Down south blues* et le sinistre *Oh! Death* enregistré en 1927 et qui reflète parfaitement les conditions de vie extrêmement dures des régions minières.

Le chanteur/banjoïste *Charlie Poole* (1892-1931) dirige les North Carolina Ramblers, un des groupes les plus populaires de l'Old-Time Music, avec qui il enregistre en 1925 le célèbre *Don't let your deal go down.*

The *Skillet Lickers* composé des violonistes Gid Tanner et Clayton McMichen et du chanteur/guitariste Riley Puckett a développé un son rude et âpre, dominé par une double ligne de violons soulignant des parties chantées très expressives par Puckett. Il a enregistré de 1924 à 1934 des dizaines de faces où dominent des pièces de violon *(Hen cackle, Buckin' mule)*, de vieilles ballades britanniques *(Devilish Mary)*, ou des pièces de comédie, jouées et non chantées, sans accompagnement musical *(A corn licker still in Georgia)*.

Riley Puckett (1894-1946) a continué une fructueuse carrière de soliste après la dissolution du groupe, son jeu de guitare uniquement concentré sur les cordes basses ayant une influence considérable sur la Country Music des années 30 et 40, puis sur le Bluegrass.

Vernon Dalhart (1883-1948), d'abord chanteur de vaudeville, enregistre en 1924 deux ballades traditionnelles, *The wreck of the old 97* et *The prisoner's song*, qui se vendront à six millions d'exemplaires! Dalhart devient alors la première grande vedette *hillbilly* et se consacre à l'interprétation de thèmes traditionnels, dans un style souvent urbain et compassé, qu'il a appris durant son enfance et qu'il adapte pour la circonstance. Durant sa carrière, il semble avoir réussi le tour de force d'enregistrer 5 000 disques sous cent pseudonymes différents! (Titres : *The death of Floyd Collins; The John T. Scopes trial.*)

Le Dr Humphrey Bate, « Pop » Stoneman, Uncle Jimmy Thompson, J. E. Mainer ont aussi marqué le style *Old Time.*

Il faut mettre à part *Goebel Reeves* (1899-1959), marginal original, vagabond des voies ferrées, cow-boy au Texas, syndicaliste anarchiste — un peu un précurseur de Woody Guthrie — et qui a enregistré des dizaines de thèmes glanés lors de ses expériences itinérantes. (Titres : *Hobo's lullaby; Hobo and the cop; Cow-boy's prayer.*)

4. Les découvertes de Ralph Peer en 1927. — Le directeur artistique Ralph Peer circulait à la tête d'équipes itinérantes dans le Sud depuis 1923, et il avait déjà enregistré des dizaines d'artistes noirs ou blancs, qui avaient eu parfois d'intéressants succès commerciaux. Cependant, Peer était avant tout à la recherche de vedettes potentielles, des « stars » dont il deviendrait le manager, qu'il pourrait présenter sur les scènes new-yorkaises, dont il pourrait vendre régulièrement des millions de disques et grâce à qui il pourrait lui-même faire fortune. Cette opportunité se présente soudain en août 1927, de façon tout à fait fortuite, alors que Peer se trouve dans la petite ville de Bristol à la frontière du Tennessee et du

Mississippi pour une de ces nombreuses séances consacrées à l'enregistrement de musiciens locaux. Le 2 août, Peer enregistre la Carter Family; le 4 août, au même endroit, c'est au tour de Jimmie Rodgers d'effectuer ses débuts discographiques. Ainsi, coup sur coup, Ralph Peer vient de découvrir les deux premiers très grands noms de la Country Music. Il saisit tout de suite l'originalité de ces musiciens par rapport à la cohorte de montagnards qu'il avait enregistrés jusqu'alors, et surtout décèle le potentiel commercial qu'ils recèlent. Devenu leur manager exclusif, Peer fonde dès 1928 la Peer International Music Company, qui publie leurs chansons. Cette société éditrice devient très rapidement extrêmement importante et se transforme en 1932 en BMI, spécialisée dans la publication de musique populaire dont elle aura le monopole quasi absolu pendant plusieurs décades. Grâce à BMI, Peer deviendra le plus riche producteur/arrangeur/éditeur musical américain et mourra multimillionnaire en 1960.

A) *La « Carter Family »*. — Lors de la séance d'août 1927, la famille Carter se compose de A. P. Carter (né en 1891), de sa femme Sara (1898) et de sa belle-sœur Maybelle (1909), les uns et les autres se partageant les parties chantées et les parties instrumentales. Le groupe interprète en fait des ballades en chantant en harmonie derrière un leader, comme cela se pratiquait jusqu'alors essentiellement pour les hymnes religieux. Mais la Carter Family possède en plus deux caractéristiques particulières qui vont faire son succès : un énorme répertoire de plusieurs milliers de chansons, et en la personne de Maybelle une guitariste très originale dont le jeu, fluide et délié, fixe iné-

vitablement l'attention de l'auditeur. En fait, A. P. Carter a passé des années à sillonner les montagnes appalachiennes, recherchant les thèmes traditionnels, les arrangeant et les adaptant à la personnalité de son groupe, les rendant aussi souvent « commerciaux ». Bien que ce ne soit pas à proprement parler un folkloriste — il ne recherchait pas les chansons dans un but d'étude ou de préservation — son travail de collecte est absolument considérable, la majeure partie des thèmes que son groupe a gravés sur disques n'ayant jamais été repérés auparavant. Ces chansons constituent aujourd'hui une des bases les plus fondamentales du folklore américain dans son ensemble : *Engine 143; The last letter; Wabash Cannonball; Wildwood flower; Keep on the sunny side; Jealous hearted me; John Hardy; My home among the hills; Little log cabin; Coal miner's blues; Hello stranger*, etc. Dans son œuvre de collecte, très antérieure à 1927, A. P. Carter était accompagné d'un guitariste noir, un métayer de ses voisins, Leslie Riddles dont la mémoire musicale prodigieuse et l'excellente connaissance du territoire ont été d'un apport essentiel à Carter. L'influence de Riddles s'est aussi exercée sur le jeu de guitare de Maybelle qui a été son élève dès son plus jeune âge. Ce style de guitare, le *Carter style*, qui utilise les cordes basses pour jouer la mélodie tout en conservant le rythme en brossant les cordes aiguës maintenues sur l'accord a été un des facteurs déterminants du succès commercial de la Carter Family. La chanson fait dès lors arrangée, policée et peut être appréciée au-delà du public rural et montagnard. La Carter Family reconstruit en fait ses chansons autour du style instrumental de Maybelle dont le rôle est alors tout à fait prééminent.

A. P. Carter, Sara et Maybelle enregistrent prolifiquement mais le groupe original se sépare définitivement en 1943. Cependant, à partir de 1939, Maybelle avait entrepris d'effectuer des tournées avec ses trois filles, Anita, June et Helen et sa nièce Janette et c'est ce nouveau groupe intitulé *Maybelle and the Carter Sisters* qui, installé à Nashville après la guerre, reprend le flambeau de la Carter Family, adaptant sa musique aux sonorités nouvelles — notamment électriques — tout en retenant l'esprit du groupe original. Maybelle et ses filles deviennent des vedettes du Grand Ole Opry et enregistrent prolifiquement ce qui n'est pas sans susciter une jalousie certaine de la part de A. P. et Sara Carter qui retrouvent brièvement le chemin des studios dans les années 50. Mais, sans Maybelle, sans enthousiasme véritable, sans promotion réelle non plus, ces derniers disques de la Carter Family n'ont guère de succès commercial et, hélas, fort peu également de valeur artistique. A. P. meurt en 1960, oublié de tous, peu de temps avant le *folk-boom* qui allait repopulariser et réévaluer son œuvre. Alors que ses filles embrassaient séparément des carrières, souvent intéressantes, de chanteuses modernes de Country Music, Maybelle réussit à capitaliser dans les années 60 et 70 ce renouveau d'intérêt pour la Carter Family, gravant en 1971 avec le groupe de Country-Rock, *Nitty Gritty Dirt Band*, le célèbre album *Will the circle be unbroken*. Elle est restée musicalement active jusqu'à sa mort en 1982, faisant partie du spectacle de son gendre Johnny Cash, le mari de June.

B) *Jimmie Rodgers (1897-1932).* — Jimmie Rodgers, le deuxième artiste enregistré par Peer en août 1927, est encore plus original que la Carter Family. Contrai-

rement à la plupart des premiers grands noms de la Country Music, il n'a rien à voir avec les Appalaches, et son style est très éloigné du style traditionnel montagnard. Né à Méridian dans l'Etat du Mississippi, Jimmie Rodgers devient serre-freins pour diverses compagnies de chemins de fer. Ayant contracté la tuberculose dès son jeune âge, Jimmie est obligé d'abandonner son métier trop éprouvant et, pour payer ses notes d'hôpital et de médecin, de devenir musicien professionnel. Car Jimmie Rodgers a été très tôt imbibé de musique : d'une famille très pauvre, il doit, encore enfant, subvenir à ses besoins et devient porteur d'eau, métier rigoureux et dévalué généralement réservé aux Noirs qui sont ainsi ses premiers compagnons. C'est à ce contact qu'il se forme musicalement : il apprend le banjo, la guitare et le blues. En fait, Jimmie Rodgers apparaît essentiellement comme un chanteur de blues : il allonge ou raccourcit les phrases à la manière noire et interprète une majorité de blues auxquels il ajoute une touche très personnelle sous la forme d'un yodel, appris auprès de musiciens hawaïens avec lesquels il a commencé sa carrière professionnelle. L'influence appalachienne est quasiment inexistante dans sa musique ce qui rend difficile à l'époque son intégration dans un orchestre quelconque. C'est donc en guitariste soliste que Rodgers se présente devant Ralph Peer, ce qui était tout à fait exceptionnel à ce moment-là dans la musique rurale blanche. Or, Peer était à la recherche d'un artiste *différent.* Il saisit tout de suite le parti qu'il peut tirer de ce jeune chanteur au visage doux et triste, séduisant de fragilité, qui yodèle des blues d'une voix claire et frèle, s'habille d'insolites vêtements de cow-boys — Rodgers était un grand lecteur du romancier Zane Grey — et

dont la maladie visible ajoute une touche supplémentaire à un ensemble irrésistiblement romantique. Peer voulait un artiste qui sorte des primitifs violonistes montagnards : Rodgers comble cette attente en tout point.

Remarquablement conseillé par Peer, Rodgers connaît un succès foudroyant dès ses premiers disques, qui dépassent très largement le Sud-Est puisque Rodgers effectuera plusieurs apparitions au Carnegie Hall de New York. Sa maladie, sa vie sentimentale tumultueuse, le professionnalisme inné qui lui donne une extraordinaire présence scénique comptent sans doute autant dans son succès que sa musique, extrêmement moderne et originale pour l'époque. Durant sa courte carrière, Rodgers grave 111 faces pour RCA-Victor, la plupart étant des compositions originales tirées de son expérience — ballades sentimentales, thèmes nostalgiques mettant en scène vagabonds et cow-boys de la frontière, berceuses, pièces de vaudeville —, avec une prééminence de blues, ponctués du nécessaire yodel qui devient sa marque personnelle. Sa série de *Blue yodels* numérotés de 1 à 12 dépassent en popularité tout le reste de son œuvre et demeurent encore aujourd'hui partie intégrante du répertoire de la plupart des musiciens de Country Music *(Muleskinner blues; T for Texas; Standin' in the corner; T.B. blues; Yodeling cow-boy; Jimmie the Kid; Tuck away my lonesome blues; In the jailhouse now; Miss the Mississippi and you)*.

Enregistrant prolifiquement jusqu'à sa mort due à la tuberculose en 1932, Rodgers ne cesse d'expérimenter, s'adjoignant le concours de multiples musiciens : de nombreux musiciens hawaïens ; le guitariste Cliff Carlisle ; le guitariste noir Clifford Gibson ; le Louis-ville Jug band, un orchestre noir et jusqu'à l'or-

chestre de Louis Armstrong, et une série de duos avec la Carter Family ! Ce désir d'étendre son répertoire — insolite pour un artiste *hillbilly* — est largement couronné de succès et permet à Rodgers d'accroître considérablement son audience.

En fait, à sa mort, Rodgers est extraordinairement populaire, adulé par les critiques et le public, faisant souvent la « Une » des journaux à sensations. L'œuvre de Rodgers, extrêmement brillante et originale, apparaît encore très fraîche aujourd'hui et est intégralement disponible dans de nombreux pays. Sa figure légendaire a suscité, dès son vivant, un véritable culte constamment renouvelé tout au long des années.

Par-dessus tout, l'influence de Jimmie Rodgers apparaît si considérable sur l'évolution de la Country Music qu'on peut légitimement se demander quel avenir elle aurait eu sans lui : c'est le premier véritable soliste de cette musique; le premier artiste au sens commercial du terme, c'est-à-dire à avoir atteint une notoriété nationale grâce à sa personnalité et son style de musique. Avec lui, le blues — le *Blue yodel* plus précisément — est devenu partie intégrante de la Country Music et, dès avant sa mort, il a suscité des émules dans ce genre, tels Cliff Carlisle, Jimmy Tarlton et Frankie Marvin. Il a aussi totalement tourné le dos au répertoire traditionnel montagnard et imposé l'idée, pour le meilleur et pour le pire, qu'un musicien rural pouvait avoir un répertoire aussi éclectique qu'un chanteur de variétés, innovant avec de nouveaux thèmes, de nouvelles sonorités et de nouveaux accompagnateurs. Enfin, il a suscité d'innombrables vocations, dont les plus notables — Ernest Tubb, Gene Autry ou Hank Snow — vont à leur tour marquer la Country Music de leur empreinte.

En fait, durant sa courte carrière (1927 à 1932), Jimmie Rodgers a totalement bouleversé la Country Music, la faisant sortir du creuset montagnard appalachien, personnifié alors par le style Old Time, pour lui donner une ampleur qu'elle n'espérait probablement pas elle-même. Premier artiste à avoir été élu au Country Hall of Fame (1) en 1961, c'est finalement avec juste raison que Jimmie Rodgers est unanimement salué comme le véritable fondateur de la Country Music.

(1) Le Country Music Hall of Fame, musée à la gloire de la Country Music, est un véritable Panthéon qui s'accroît chaque année d'un membre éminent élu par un aréopage de personnalités parmi les plus compétentes (écrivains, journalistes, etc.) du monde de la Country Music.

CHAPITRE III

DU SUD-EST AU SUD-OUEST : LA COUNTRY MUSIC DEVIENT COMMERCIALE (1932-1945)

Après Jimmie Rodgers, la Country Music sort de la tradition exclusivement appalachienne qui dominait jusqu'alors pour devenir une musique commerciale toujours d'inspiration rurale mais de plus en plus ouverte et diversifiée. Ce renouvellement est particulièrement fort dans les Etats du Sud-Ouest (Texas et Oklahoma) où une nouvelle musique régionale fortement typée s'implante à partir du début des années 30.

I. — Emergence d'une musique western

1. **Développement d'une image romantique de l'Ouest américain.** — Les Etats de l'Ouest américain ont été très tardivement et très sporadiquement peuplés au cours du XIX^e siècle, ce courant migratoire faible, discontinu et hétérogène ne donnant réellement naissance à de véritables villes qu'une fois que les guerres de pacification menées contre les Indiens (essentiellement après la guerre de Sécession) eurent permis l'installation durable de colons blancs. Ces immenses terri-

toires deviennent le lieu privilégié de l'élevage bovin, d'impressionnants troupeaux de bêtes à cornes paissant alors librement dans des ranches aux étendues vertigineuses. C'est le domaine de la prairie, sans limites artificielles, l'*open range* qui attire de plus en plus des aventuriers de tous ordres désirant refaire une vie sur un territoire neuf. Une véritable civilisation du Far West s'élabore, rudimentaire et dont la durée réelle sera brève, autour du bétail et de la vie de ceux qui le conduisent et vivent à son rythme : les cow-boys. Ce monde, popularisé par le cinéma et la télévision, est suffisamment connu pour qu'on ne s'y attarde pas. Le point culminant de cette civilisation de l'*open range* se situe aux alentours des années 1880 — la grande période du bétail florissant et des vastes étendues —, et toute la légende de l'Ouest américain s'est élaborée d'abord dans des journaux locaux — petites publications à faible pagination et à périodicité variable — qui relatent essentiellement les faits divers sensationnels survenant dans la région dans un langage d'un lyrisme souvent compassé et maladroit qui grossit exagérément ce qui n'est généralement au départ que banales querelles passionnelles ou d'intérêt. Grâce à l'œuvre de certains journalistes et romanciers, qui ne séjournent parfois que brièvement dans ces régions mais reprennent ces faits divers en les amplifiant et en les parant de développements autant imaginaires qu'imagés, c'est à partir de la fin du XIX^e^ siècle toute l'Amérique (et bientôt l'Europe) qui se passionne pour le Far West qui devient un monde d'autant plus aventureux, ouvert et exaltant que l'esprit pionnier toujours vivace des Américains de l'Est n'a plus d'espace géographique où réellement s'investir. Cette fantastique image romantique de l'Ouest et du cow-boy

s'impose alors avec force dans la littérature, le cinéma et également la musique. Tout ce qui fait référence à la légende du Far West permet souvent un succès populaire. Si les événements historiques qui ont donné naissance à la saga de l'Ouest sont souvent bien ténus par rapport à ce qu'ils sont devenus dans la littérature et le cinéma, ils n'en ont pas moins existé. Par contre, la musique originale des cow-boys, limitée et sporadique et qui n'a eu qu'un faible laps de temps pour se développer, ne pouvait en aucun cas donner naissance à un important courant musical. La musique western qui s'est véritablement constituée dans les années 1930 ne s'est donc que très partiellement appuyée sur l'authentique chant cow-boy.

2. **La véritable musique de l'Ouest d'autrefois.** — A) *Caractéristiques.* — La vie des cow-boys de la prairie à la fin du XIX^e^ siècle était extrêmement dure et précaire : le long des pistes, la nourriture était médiocre, le temps de sommeil insuffisant, le danger physique réel, l'absence totale de présence féminine et l'impossibilité d'une vie de famille quelconque ajoutant encore à la solitude et à l'isolement des gardiens de troupeaux. Ceux-ci constituaient un petit groupe humain particulièrement soudé sur l'instant mais hétérogène (ils provenaient généralement de l'Est américain mais aussi d'Europe et du Mexique) et mouvant (les cow-boys employés à la tâche changeaient constamment de travail).

C'est dans ces conditions — idéales pour la genèse d'une tradition orale — que se développe le chant cow-boy. A l'origine de presque tous les thèmes, on trouve un poème écrit par un indigène, traitant de la vie de l'Ouest et publié dans un journal local. Un

cow-boy anonyme reprend ce poème et le chante sur un air connu du répertoire anglo-irlandais, l'apprenant à ses compagnons qui, à leur tour, l'incorporent à leur répertoire.

En fin de compte, tous les thèmes étaient chantés sur les 4 ou 5 mêmes airs de base sans aucun accompagnement instrumental. L'instrument de musique était alors cher, difficile à se procurer et très rarement possédé ni maîtrisé. Lorsqu'il y en avait un, il s'agissait généralement du violon d'un nouvel immigrant européen, la guitare n'étant introduite dans l'Ouest que très lentement grâce aux *vaqueros* mexicains et véritablement répandue qu'après 1910. Contrairement à la montagne appalachienne, il n'y avait dans la prairie ni église, ni salle de danse, ni rassemblements familiaux. Dès lors, le chant du cow-boy servait beaucoup moins à distraire et amuser ses compagnons qu'à rompre pour soi-même la monotonie d'un harassant et très long travail. On comprend ainsi qu'aucun artiste cow-boy n'ait vraiment émergé en tant que tel, d'autant plus que le cow-boy n'était généralement ni un bon musicien, ni un bon chanteur.

Si on ajoute à cela le fait que la véritable période des grands troupeaux a été très brève (1875 à 1900), on comprend que la tradition orale de l'Ouest laisse un héritage finalement limité à quelques dizaines de ballades et quasiment aucune mélodie originale. Malgré tout, ces ballades possèdent souvent un charme nostalgique très puissant, avivé encore par toute l'aura romantique qui va entourer la période et le lieu où elles ont été créées. *The old Chisholm trail, Sam Hall, Sam Bass, Streets of Laredo, Little Joe the wrangler, Jesse James, When the work's all done this fall, Windy Bill...* et pratiquement toutes les ballades cow-boys

vont ainsi passer dans le répertoire de la Country Music, généralement par le biais des « cow-boys chantants » du cinéma parlant.

Mais lorsque dans les années 1920 les compagnies de disques s'ouvrent aux musiques régionales et s'intéressent à l'Ouest américain, la grande période de l'*open range* est finie depuis longtemps, et le chant cow-boy n'est déjà plus localement qu'une tradition peu ancrée, vieillote et en voie de disparition. Le très faible marché qui existe alors pour ce genre de musique (dû aussi au faible peuplement de ces régions) ne pousse guère ces compagnies de disques à s'y attarder. Les quelques rares enregistrements qu'on peut — malgré le fait qu'ils soient accompagnés par un instrument de musique — qualifier d'authentiquement cow-boys ont été réalisés à destination du public des grandes villes du Nord en misant sur l'appel que le Far West y avait et n'ont été que brièvement produits entre 1925 et 1930, laissant ensuite la place à des versions arrangées et orchestrées à l'instar de celles pratiquées avec succès par Jimmie Rodgers.

B) *Les principaux interprètes : Carl T. Sprague* (1895-1985), texan élevé sur le ranch de son oncle, s'est familiarisé tout enfant avec les chants des cow-boys. Sprague, surnommé l'*Original singing cow-boy* a gravé une série de belles faces accompagnées à la guitare ou au violon qui, faute de véritable succès commercial, constituent cependant un excellent témoignage sur le répertoire cow-boy *(Following the cow trail, Utah Carroll)*.

Jules Verne Allen (1883-1945), véritable conducteur de troupeaux, a ensuite gagné sa vie dans les rodéos et les spectacles ambulants présentant la vie du Far West qui tournaient dans tous les Etats-Unis après le début du XX^{e} siècle. Il a publié ses mémoires en 1933 et effectué quelques enregistrements en 1928-1929 dans la plus pure tradition cow-boy *(Zebra Dunn, The cow-boy's dream)*.

Harry McClintock (1882 - vers 1950) a vécu une incroyable

vie d'aventurier : vagabond des voies ferrées, dépeceur en Afrique, cow-boy en Australie et au Nevada, il finit comme présentateur de radio à San Francisco en 1926 et enregistre alors quelques ballades cow-boys dont *The old Chisholm trail* et *Sam Bass* sont devenues célèbres.

J. D. Farley, les frères Cartwright, Jack Webb et surtout Powder River Jack Lee — qui a figuré dans le show itinérant de Buffalo Bill — ont aussi réalisé quelques faces intéressantes.

Bien qu'ils n'aient généralement pas vraiment connu de succès commercial, ces authentiques chanteurs cow-boys ont créé un courant westernien dans le public du disque et introduit l'image du cow-boy chantant accompagné de sa guitare qu'allaient populariser et exploiter les vedettes du cinéma parlant.

3. **Les cow-boys chantants.** — Le Western était devenu, par le biais de la littérature puis du cinéma muet, un genre en tant que tel. Bien des vedettes de l'écran étaient de véritables cow-boys ou avaient, à tout le moins, grandi dans l'Ouest. Leurs tenues, leurs attitudes, leur prestance donnaient une image flatteuse du cow-boy qui répondait parfaitement à ce qu'attendaient les spectateurs. Des centaines de westerns avaient ainsi été réalisés, et si le genre était devenu très populaire, il n'en sombrait pas moins dans le stéréotype. A l'avènement du parlant, les producteurs ressentaient avec force la nécessité de présenter quelque chose de nouveau à leur nombreux public. En outre, bien des vedettes de ces films n'étaient pas de véritables acteurs et n'étaient guère capables d'interpréter correctement un texte parlé. Un des plus grands noms du western muet, *Ken Maynard* (1896-1973) était tout à fait dans ce cas : excellent cascadeur à la carrure virile, son premier film parlant *(The wagon master)* en 1930 semble tellement catastrophique aux producteurs qu'ils

décident de le faire chanter pour masquer ses défauts d'élocution. Le résultat est inattendu : le film connaît un succès considérable. Maynard récidive donc à plusieurs reprises. Cependant, prudents, ses producteurs le cantonnent de plus en plus dans des scènes d'action et lui adjoignent souvent un sémillant acolyte qui interprète les scènes sentimentales et chante plusieurs chansons. C'est ainsi qu'en 1934 Gene Autry tient ce rôle auprès de Ken Maynard dans *In old Santa Fe* et obtient un succès personnel tel qu'il en éclipse celui de la vedette.

A) *Gene Autry (1907).* — En fait, Autry avait déjà commencé une carrière personnelle de chanteur et de musicien avant ce film. Né au Texas il s'enfuit encore adolescent du domicile familial pour rejoindre un *medicine show* dans lequel il chante, joue de la guitare et interprète des saynètes comiques. Extrêmement influencé par Jimmie Rodgers qu'il avoue d'ailleurs véritablement considérer comme son père spirituel, il se rend à New York en 1929 et enregistre une série de faces pour Victor dans le style même de son idole. Mais c'est son interprétation d'une ballade traditionnelle montagnarde *That silver-haired daddy of mine* qui obtient le plus de succès et lui permet à la fois de continuer à enregistrer pour le label ARC dirigé par Art Satherley et de figurer régulièrement au National Barn Dance de WLS Chicago. Satherley qui avait fondé avec Nat Levine la compagnie de films Republic Pictures, spécialisée dans les serials et les westerns, engage alors Autry qui savait monter à cheval, jouer la comédie et chanter. D'emblée, le jeune et beau Gene obtient un extraordinaire succès populaire. En 1935, il est la vedette de *Tumbling tumbleweeds* dans lequel il chevauche sa blanche monture Champion, se bat contre les bandits, aime une jeune première et interprète des chansons. Il fera une centaine de films sur ce modèle, devenant le « Roi des Cow-boys ». En 1938, il fonde son propre programme de radio *Melody Ranch* qui connaîtra un succès ininterrompu jusqu'en 1956. Vedette du cinéma, de la radio, de la télévision (il produira deux cents séries pour le petit écran), Gene Autry est celui qui a véritablement lancé la vogue des cow-boys chantants. Excellent

chanteur à la voix claire et bien posée, bon guitariste, Autry est aussi le compositeur de plus de 500 thèmes qui vont du blues à la Jimmie Rodgers *(Rheumatism blues)* jusqu'à la chanson pour enfants *(Rudolph, the red nose reindeer)*. Mais, par-dessus tout, son style personnel combine la ballade sentimentale qu'il affectionne particulièrement avec la tradition appalachienne, les chants des cow-boys de la prairie, l'influence de Jimmie Rodgers puis de plus en plus à la fin des années 30 celle du Western Swing. Certes, Autry a interprété de très nombreux morceaux qui ne sont guère autre chose que des airs de variétés de l'époque — et ceci est particulièrement vrai après la guerre — mais son œuvre reste remarquablement ancrée dans la tradition rurale alors que tout (et en particulier la recherche du succès populaire) pouvait le pousser dans le sens contraire. En fait, en restant fidèle à ses origines, Gene Autry a fait entendre et apprécier la Country Music à l'ensemble des Américains, même si la musique ainsi présentée était parfois abâtardie. En se proclamant ouvertement « Country », Gene Autry — à travers ses manières urbaines et policées, son allure sympathique et avenante, l'immense succès de ses rôles de redresseur de torts et aussi sa réussite financière — a véritablement sorti la Country Music du monde « bouseux » et déshonorant qui se reflétait bien jusqu'alors dans le terme *Hillbilly* qui qualifiait cette musique. Avec lui également, et à sa suite les autres cow-boys chantants, la Country Music tout entière capte, un peu indûment, l'immense élan romantique qui entourait le Far West; la tenue de cow-boy fera dès lors définitivement partie du monde de la Country Music; la guitare devient aussi l'instrument n° 1 de la Country Music, Autry vendant son modèle par millions. D'excellentes compositions dues à Autry, *South of the border, Mexicali Rose, Yours, Tweedle-o-twill, Have I told you lately that I love you, Rainbow on the Rio Colorado* ou *Back in the saddle again* sont devenus des « classiques » de la Country Music, repris jusqu'à aujourd'hui par des dizaines d'interprètes. On peut dire que Gene Autry (par ailleurs héros de millions de jeunes Américains qui ont grandi en voyant ses films et fredonné ses mélodies) a considérablement marqué, et de façon positive, la Country Music. Son élection tardive au Country Music Hall of Fame en 1969 a justement récompensé l'ensemble de son œuvre.

B) *Les autres cow-boys chantants.* — a) *Les « Sons of the Pioneers ».* — Ce groupe vocal fondé en 1934 par Len Slye

(guitare), Tim Spencer (contrebasse) et Bob Nolan avec ensuite l'adjonction de deux formidables instrumentistes, le guitariste Karl Farr et son frère Hugh au violon, a été — bien qu'ayant figuré dans des dizaines de westerns — moins lié au cinéma que les autres « cow-boys chantants ». Le groupe combine aussi l'influence de Jimmie Rodgers et celle de l'Ouest mais y ajoute de superbes harmonies vocales dans la tradition du chant d'église. Outre de remarquables instrumentaux influencés par le jazz, pleins de swing et de saveur, dûs aux frères Farr *(Cajun stomp)*, les Sons of the Pioneers ont composé de nombreux morceaux superbes qui sont passés dans le répertoire traditionnel de la Country Music *(Cool water, Ghost riders in the sky, Cigarettes, whiskey and wild wild women, Song of the bandit)*.

b) *Roy Rogers (1911)*. — Le premier à quitter les Sons of the Pioneers en 1938 a été Len Slye, vedette à l'écran sous le nom de Roy Rogers. Bien qu'il n'ait au départ que peu de rapport avec les cow-boys du Far West (né dans l'Ohio, il avait débuté comme conducteur de camions), Rogers avait toujours été attiré par l'Ouest. Bon guitariste rythmique, excellent ténor et merveilleux yodeler — sans doute le plus remarquable yodeler de la Country Music — et par-dessus tout sympathique et séduisant, Roy Rogers a interprété plus de cent westerns chantants et s'est affirmé comme le rival principal de Gene Autry. Son œuvre musicale est par contre notablement moins consistante que celle d'Autry, une tendance à la facilité et à la surcommercialisation l'éloignant progressivement de la tradition de ses débuts. Cependant, *Along the Navajo trail, Happy trails to you, Ridin' down the canyon* ou le récent *Gene, Hoppy and me* possèdent un charme irrésistible.

c) *Woodward « Tex » Ritter* (1905-1974). — Fils de fermier texan, il devient étudiant en droit et acteur dramatique sur les scènes de Broadway. C'est le succès de Gene Autry qui le pousse en 1934 à embrasser une carrière de cow-boy chantant et il interprétera environ 80 films. Sa voix de bariton et son inimitable accent texan, son extraordinaire connaissance du Far West, de son histoire et de ses coutumes, son énorme collection de bottes, ses manières simples et directes et le fait qu'il ait résidé à Nashville dès après la guerre en ont fait le représentant quasi officiel de la tradition Western au Grand Ole Opry où il a figuré régulièrement jusqu'à sa mort. Il a été élu au Country Music Hall of Fame dès 1964. Son œuvre musicale qui couvre tous les

genres de la Country Music contient de nombreuses belles réussites : *Sam Hall, There's a new moon over my shoulder, Rye whiskey, You two-timed me one time too often, High noon.*

Il faut encore citer Ray Whitley, Johnny Bond — le créateur de *Cimarron* —, Wilf Carter (Montana Slim), authentique cow-boy canadien spécialisé dans le yodel; Dolly et Millie Gold, les *Girls of the Golden West*, duo d'harmonies féminines; Patsy Montana, « cow-girl chantante » dont l'excellent *I want to be a cowboy's sweethart* en 1935 a été le premier véritable succès d'une soliste féminine dans la Country Music, Eddie Dean, Dick Foran, Fred Scott, sans oublier Rex Allen, originaire de l'Arizona, qui a été historiquement le dernier cow-boy chantant du cinéma (dans *Down Laredo way* en 1955).

En effet, dès 1945, le genre donnait d'évidents signes d'essoufflement. La tendance à la facilité, visible dès la fin des années 30, une ouverture beaucoup trop large vers les variétés populaires de l'époque et surtout l'évolution du public allait transformer aussi bien le western cinématographique que la Country Music et séparer leurs voies. Naïf, simple et sans ambiguïtés, le western chantant n'était en fait plus du tout adapté à l'Amérique d'après Pearl Harbour et Hiroshima et allait vivre une dizaine d'années d'agonie ponctuée de médiocres productions souvent indigentes et bâclées.

4. Le Western swing. — Si les cow-boys chantants, empruntant à toutes les sources musicales rurales du Sud-Est et de l'Ouest, représentent en fait une tentative de commercialiser — en les affadissant souvent — ces musiques, tout autre a été la démarche du Western Swing qui, né dans les années 1930, apparaît comme une musique régionale tout à fait originale, en fait

la première véritable musique spécifique des Blancs du Sud-Ouest américain.

A) *Caractéristiques.* — Le Texas et l'Oklahoma, faiblement peuplés, ravagés à la fin du XIX^e^ siècle par le charançon du coton qui ruine l'agriculture, étaient des régions arides et misérables jusqu'au boom pétrolier. A partir du tournant du siècle, le pétrole change totalement et dramatiquement le paysage et attire un flot migratoire très important en provenance d'Europe (centrale notamment) et des Etats du Sud-Est.

Jusqu'alors, il n'y avait pas vraiment de musique populaire texane, cet immense Etat semi-désertique étant cependant ouvert à des influences frontalières comme celles du jazz de la Nouvelle-Orléans ou de la musique mexicaine. Le chant cow-boy et une tradition violonistique anglo-irlandaise existaient effectivement mais sans véritablement s'imposer. C'est en fait au sein de la vaste communauté noire, pauvres métayers vivant une ségrégation très dure, que s'est développée une tradition musicale spécifique : un blues très particulier, probablement importé du Mississippi mais largement modifié par l'influence hispanisante de la guitare flamenco.

La vie sociale était, en outre, considérablement relâchée dans ces immenses étendues sous-peuplées, la solitude et l'isolement engendrant l'absence de ce contact communautaire qui avait permis le développement de la tradition musicale appalachienne.

Avec l'exploitation du pétrole, le Texas se peuple très fortement jusqu'à la fin des années 20. L'exploitation des gisements gonfle considérablement la population de ce qui n'étaient jusqu'alors que de petites bourgades (Fort Worth, Tulsa, San Antonio, Houston,

Dallas) et qui deviennent rapidement de véritables villes industrielles peuplées d'un prolétariat urbain, argenté mais déraciné.

Les nouveaux colons apportent avec eux la tradition de leurs régions, notamment celle des orchestres à cordes des Appalaches et des réunions communautaires du samedi soir. Mais la rigoureuse morale montagnarde se dilue dans ces bourgs pétroliers; il y a moins de religion et des mœurs plus lâches chez les travailleurs texans. Les strictes *square dances* où hommes et femmes ne se touchaient pas réellement évoluent vers des figures plus modernes et plus sensuelles.

Bientôt chaque bourgade se dote d'une salle de danse — dont les dimensions ne vont cesser d'enfler jusqu'à devenir gigantesques à la fin des années 30 — qui fait le plein le samedi soir. Les orchestres à cordes sont rapidement impuissants à se faire entendre et ils se gonflent progressivement de cuivres comme à la Nouvelle-Orléans, d'une section rythmique (basse et batterie) et bientôt des instruments électriques empruntés au blues et au jazz noirs.

Thèmes romantiques sur les tempos lents, paroles absurdes avec accumulation de jeux de mots sur les tempos rapides, la musique rurale du Texas des années 30 ne vise qu'à distraire et à faire danser. Pardessus tout, elle dégage un swing irrésistible. D'où le nom de Western Swing qu'on lui a progressivement attribué. Comme l'influence du Western Swing s'est faite de plus en plus sentir sur les cow-boys chantants — de nombreux artistes de Western Swing ont également interprété des westerns cinématographiques —, le public des années 40 a fini par considérer cette musique comme la musique *naturelle* de l'Ouest américain!

Né des transformations socio-économiques et démographiques dues au boom pétrolier texan, le Western Swing n'en a pas moins été aussi l'œuvre délibérée de Bob Wills, un violoniste local qui a joué un peu le rôle de catalyseur et de père fondateur de cette musique.

B) *Bob Wills (1905-1975).* — Né au Texas, Jim Bob Wills est initié à la musique par son père, qui dirige un petit orchestre local et surtout ses voisins noirs avec lesquels il ramasse le coton, s'amuse et grandit. Cette influence noire directe va d'ailleurs être l'élément dominant et constant de la musique de Bob Wills : il s'initie encore enfant au blues et pratique naturellement l'improvisation sur le violon de son père. Mais, par-dessus tout, Bob acquiert auprès des Noirs un sens du tempo et du swing qui va lui assurer la célébrité.

La discothèque personnelle de Wills comprenait d'ailleurs une majorité de musique noire qu'il écoutait constamment. Peu à peu, Bob mélange ce blues et ce jazz noirs avec les sons anglo-irlandais du *string-band* paternel, les guitares mexicaines de la frontière voisine, les chants de cow-boys traditionnels, les disques de Jimmie Rodgers. En 1933 Wills fonde son propre groupe, les Texas Playboys qui comprendront jusqu'à 18 musiciens, et bien que plusieurs fois banni de l'Union des Musiciens pour « pratiquer du bruit et non de la musique », Wills tourne constamment dans tout le Sud-Ouest, son orchestre qui a la réputation « de faire danser les paralytiques » trouvant un écho considérable auprès des ouvriers du pétrole. Installé à Tulsa de 1934 à 1942, Wills devient progressivement une grande vedette et commence en 1935 une carrière discographique qui durera jusqu'en 1973 et qui dépasse les 550 faces! Bob Wills grave durant la période où il réside à Tulsa des pièces qui peuvent être considérées comme des chefs-d'œuvre absolus de la Country Music : *San Antonio rose*, *Spanish two-step*, *Milk cow blues*, *Faded love*, *Who walks in when I walk out?*, *Wills' blues*, *Steel guitar rag*, etc. Le pianiste Al Stricklin, les trompettistes Everett Stover et Alex Brashea, les guitaristes Eldon Shamblin et Cliff Johnson, et surtout Leon McAuliffe à la *steel guitar*, guitare hawaïenne électrifiée et fixée à plat sur une table, brillent dans les solos, les parties chantées étant partagées entre Tommy Duncan et les autres membres du groupe. Wills lui-même dirige

l'orchestre, joue du violon, chante occasionnellement et ponctue le déroulement de chaque morceau par des exclamations et des apartés (tout à fait dans la tradition noire) qui sont devenues sa marque. Le Western Swing des Texas Playboys est malgré des côtés ultra-romantiques aujourd'hui désuets une musique irrésistiblement dansante, pleine de bonne humeur, de joie de vivre, dont les improvisations brillantes de musiciens très doués ont marqué leur époque. Au début des années 40, des centaines de groupes de Western Swing jouent dans le Sud-Ouest, font des émissions de radio, gravent des disques et, par-dessus tout, font danser une grande partie des Etats du Sud. La mobilisation, avec ses brassages de population, étend encore l'impact du Western Swing qui devient en partie la musique américaine des années de guerre. Bob Wills lui-même au faîte de sa gloire s'installe en Californie en 1943 où il continue — vedette de la radio, du disque et aussi du cinéma : il apparaît dans des dizaines de westerns — une carrière active jusqu'à sa mort malgré sa santé chancelante et un désengouement progressif du public pour la musique qu'il a créée. Considérablement méprisé et rejeté à ses débuts sous la pression des ligues bien-pensantes, surtout dans les Etats du Sud-Est, le Western Swing par sa vitalité et son immense succès populaire s'est imposé progressivement à toute la Country Music. Bob Wills a ajouté le swing, l'improvisation, la batterie, les guitares électriques, les instruments à cuivre au monde de la Country Music qui n'est plus le même après lui et reconnaîtra justement son importance en l'élisant au Country Music Hall of Fame en 1968.

C) *Les autres artistes de Western Swing.* — L'excellence de l'œuvre de Bob Wills ne doit pas masquer les centaines de faces, parfois très brillantes, gravées par d'autres orchestres de Western Swing.

Le chanteur *Milton Brown* (1903-1936), un des premiers compagnons de Bob Wills, est considéré comme un pionnier du genre. Avec son groupe, les « Musical Brownies » dominé par les alertes solos de guitare de son frère Durwood, Milton Brown a pu enregistrer quelques « classiques » comme sa version de *Saint-Louis blues*, *Mama don't allow me* et *Carry me back to the lone prairie* avant de disparaître accidentellement.

Adolph Hofner (1905), texan d'origine tchèque et allemande

a pratiqué une musique fascinante, ajoutant au Western Swing une touche germanique tout à fait insolite faite de polkas et de blues chantés en allemand ou en slave! *(Alamo steel serenade, Cotton-eyed Joe)*.

Bill Boyd (1910), cow-boy d'origine, chanteur, guitariste acteur de cinéma a fondé ses « Cow-boys Ramblers » avec qui il a enregistré plus de 300 faces de 1934 à 1950 dans un style très proche de celui de Bob Wills *(Strawberry moan : Under the double eagle : New spanish two-step; Lone star rag; Spanish fandango)*.

Plusieurs transfuges de l'orchestre de Bob Wills ont fini par diriger leurs propres formations : Tommy Duncan, Leon McAuliffe et surtout Johnny Lee Wills, le frère de Bob. Il faut également citer les violonistes Cliff Bruner et Shelly Lee Alley; les Prairie Ramblers, accompagnateurs favoris de Patsy Montana; le pianiste Knocky Parker; W. Lee O'Daniel et ses Light Crust Doughboys; Jimmy Davis qui a eu un immense succès avec *You are my sunshine* avant de devenir gouverneur de la Louisiane.

Enfin *Spade Cooley* (1910-1969) mérite une mention particulière. Figurant à Hollywood, il a dirigé le dernier grand orchestre de Western Swing à la fin des années 40. L'œuvre de Cooley est extrêmement brillante, swingante et inspirée, son orchestre de 20 membres dominé par l'excellent chanteur Tex Williams gravant des titres comme *Shame on you*, *Detour* ou *Oklahoma stomp* qui sont devenus des « classiques ».

Cependant, comme pour les cow-boys chantants, la fin de la guerre sonne aussi l'heure du déclin pour le Western Swing. La concurrence des juke-boxes avec pour conséquence la raréfaction des engagements rend non rentable le grand orchestre. En outre, la légèreté absurde de certains thèmes, le romantisme naïf du Western Swing sont inadaptés à l'après-guerre. Une autre Amérique a émergé des années de conflit qui ne se reconnaît plus dans cette musique. Dès le début des années 50, celle-ci apparaît comme le témoin désuet d'une époque révolue. En fait, à l'exception de quelques poches isolées du Texas où il s'est

maintenu jusqu'à aujourd'hui, le Western Swing est mort progressivement dans les années 50.

Mais l'héritage du Western Swing est considérable. Il a ouvert la voie à tous les autres genres de la Country Music dans laquelle il a introduit l'improvisation instrumentale.

5. **Cas particuliers.** — Un panorama de la musique rurale du Sud-Ouest américain ne serait pas complet sans l'étude de deux phénomènes musicaux tout à fait particuliers.

A) *La musique Cajun.* — Le pays Cajun, récemment « découvert » par le public français, s'étend sur un petit morceau de l'Etat de Louisiane, avec pour centre la ville de Lafayette. C'est un pays plat au climat semi-tropical que de profonds marécages (bayous) ont longtemps isolé du reste du territoire. La langue la plus couramment parlée est un patois francophone dont l'origine remonte au XVIII^e siècle, au moment où les colons français d'Acadie, à l'est du Canada, sont déportés par les Anglais qui les débarquent par petits groupes dans les ports américains de la côte Atlantique. Une bonne partie de ces Acadiens, au lieu de s'établir à l'endroit de leur déportation, se rendent jusqu'en Louisiane, alors encore française, et y font souche. Cette population acadienne (cajun par corruption), transplantée, se replie dans les marécages après la vente de la Louisiane aux Etats-Unis par Napoléon I^er et dans l'isolement et le mépris avoisinants, maintient et développe une tradition francophone tout à fait originale.

Sur le plan musical, la musique Cajun se caractérise par une prédominance du folklore français, avec

des valses, des danses anciennes, des berceuses (« fais dodo »), imbibé de blues noir, de violon appalachien, de jazz néo-orléanais, voire d'éléments mexicains ou caraïbes! En fait, un mélange franco-anglo-négro-créole. Cet extraordinaire patchwork joint au charme des vieilles choses préservées un rythme souvent endiablé et un constant sens du swing. Etrangement à côté du traditionnel violon, l'instrument privilégié de la musique Cajun est l'accordéon apporté en Amérique par les Allemands au cours du XIX^e siècle!

Quoi qu'il en soit, les compagnies de disques à l'affût de courants musicaux régionaux à exploiter commercialement enregistrent la musique Cajun dès 1928 (*Allons à Lafayette* par Joseph Falcon). Amédée Ardoin et les Hackberry Ramblers dominent cette musique dans les années 20 et 30. Mais ces disques sont essentiellement destinés au petit marché local, et les ventes ne dépassent pas les limites du pays Cajun. Cependant, avec le développement de la radio et du disque, la musique Cajun va incorporer à ses composantes de base de nouveaux éléments comme le Western Swing et le Rhythm and Blues noir des années 40. Le courant Cajun se fait alors progressivement sentir, notamment dans le Western Swing avec de nombreux groupes — tels celui de Spade Cooley, Zeke Tierney ou les Hi-Flyers — qui incluent fréquemment de nombreux solos d'accordéon dans leur musique.

B) *Woody Guthrie (1912-1967).* — Annexé par le courant « folk » des années 60, Woody Guthrie n'en demeure pas moins un pur produit du rude monde rural de l'Oklahoma. Elevé au milieu de la misère d'un territoire ravagé par une délirante exploitation des sols qui ruine l'agriculture et provoque le phénomène du

Dust Bowl, ces nuages de poussière qui recouvrent de gigantesques superficies et en chassent les habitants, Woody Guthrie, comme des milliers de ses compatriotes durant la Grande Dépression, gagne la Californie où il vit dans le monde misérable d'un sous-prolétariat agricole, humilié et exploité, si bien décrit par John Steinbeck. Personnage tourmenté et instable, Guthrie devient rapidement le barde de ces travailleurs qu'il défend avec sa guitare et ses chansons, rejoignant aussi l'action des syndicats et des mouvements anti-fascistes. Compositeur de textes très « littéraires », chaleureux et généreux *(Hard traveling, This land is your land, Pastures of plenty)*, Woody Guthrie s'exprime en fait dans la plus pure tradition Country : sa musique, primitive et sommaire, reprend les airs connus du répertoire rural qu'il chante aussi parfois en tant que tels d'une voix aigre au phrasé fragmenté qui renvoie aux premières heures de la Country Music. Son style de guitare, un simple *fingerpicking* aux basses alternées, s'inspire surtout de Maybelle Carter. En fait, contacté par des compagnies de disques, il aurait probablement pu faire une carrière dans le style Country des années 40 s'il n'avait préféré pour des raisons personnelles autant qu'idéologiques gagner New York et y devenir une figure marquante de la scène « folk » locale, alors en gestation. Mais, en fait, fidèle à sa personnalité, il restera aussi comme en marge de ce courant, s'éteignant progressivement d'une terrible maladie nerveuse. Autour de lui s'est créée une petite école musicale, souvent désignée sous le nom de « Dustbowl tradition », qui d'une certaine façon chante, mais cette fois sans romantisme, l'Ouest américain des années 20 : Cisco Houston, Rambling Jack Elliott en sont les principaux représentants. Il faut

aussi mentionner son cousin Jack Guthrie (1915-1948), un excellent interprète traditionnel de Country Music, qui obtient en 1945 un énorme succès avec *Oklahoma Hills*. Mais l'influence de Woody se fera surtout sentir dans les années 60 sur les jeunes Yankees qui, tels Bob Dylan ou Phil Ochs, feront de lui un ancêtre du *protest-song*.

II. — Développement de la musique des Appalaches

1. **La nouvelle musique montagnarde.** — Malgré une recherche réelle de sons plus modernes, il n'y a pas de véritable bouleversement musical dans les années 30 au cœur de cette région, mais un approfondissement et un prolongement de la tradition Old Time qui s'appuie sur les nombreux disques réalisés dans le genre. Nashville et le Grand Ole Opry se flattent d'ailleurs de « résister » à la corruption de la Country Music que constitue à leurs yeux la musique Western.

A) *Duos familiaux.* — a) *Les Monroe Brothers.* — Ils ont été le premier de ces groupes à se constituer sur le modèle de la Carter Family et à obtenir un bref mais important succès commercial. Dirigé par l'aîné Charlie Monroe (1903-1975), chanteur et guitariste, et comprenant Bill, chanteur et mandoliniste, le duo, caractérisé par de superbes harmonies vocales et le jeu de mandoline véritablement révolutionnaire — *bluesy* et rythmique — de Bill, représente une sorte d'achèvement du plus pur style montagnard, la modernisation sans édulcoration de la tradition appalachienne. La quarantaine de faces gravées par le duo entre 1936 et 1939 *(What would you give in exchange for your soul?; All the good times are passed and gone; New river train)* sont d'une force évocatrice et d'une perfection technique jusque-là inégalées. Mais ce style, malgré bien des traits novateurs, renvoie à un monde passé. En désaccord sur la voie à

suivre, les frères Monroe se séparent, Charlie devenant le leader d'un groupe *hillbilly* parmi d'autres et le jeune Bill, toujours à la recherche de nouveaux sons, va fonder le style Bluegrass.

b) *Les Blue Sky Boys : (Bill et Earl Bolick).* — Ils forment aussi un duo guitare/mandoline inspiré de celui des frères Monroe, bien que le jeu de Bill Bolick soit beaucoup moins inspiré que celui de Bill Monroe. Ils gravent cependant quelques très belles faces, merveilleuses harmonies vocales en 1936-1940 *(The last letter; Sunny side of life).*

c) *Les Delmore Brothers.* — Rabon (1910-1952) et Alton (1908-1964), multi-instrumentistes, très influencés par le blues noir, sont d'emblée beaucoup plus modernes. Après le succès de *Brown's ferry blues*, ils élargissent leur groupe dans les années 40 (notamment avec l'harmoniciste Wayne Raney) et gravent leur célèbre composition *Blues stay away from me.* Minés par la maladie, ils cessent toute activité musicale au début des années 50 alors que leur ouverture d'esprit et leur goût pour l'innovation leur auraient de toute évidence permis une plus longue carrière.

Il faut encore citer Lulu Belle et Scotty, un important duo mari-femme, qui stylise au maximum la tradition montagnarde; les Bailes Brothers; Wilma Lee et Stoney Cooper, et les Louvin Brothers.

B) *Roy Acuff, vedette du Grand Ole Opry.* — Durant cette période de transition, le Grand Ole Opry a cherché à préserver la tradition tout en maintenant sa prééminence commerciale. Le public demande de plus en plus à entendre des vedettes solistes avec lesquelles il pourrait s'identifier.

Roy Acuff (1903-1992) né dans le Tennessee chante dans l'église locale et s'initie au violon. Débutant dans un *medicine show,* il forme ensuite un petit orchestre, les Smokey Mountain Boys, avec lequel il enregistre en 1936 *Great Speckled Bird* et *Wabash Cannonball* qui obtiennent un énorme succès. La voix de ténor haut

perchée — dans le plus pur style montagnard —, le son velouté de son jeu de violon et son orchestre dominé par la guitare dobro de Cousin Jody puis de Brother Oswald font de Roy Acuff un grand innovateur cependant fermement ancré dans la tradition appalachienne et en qui se reconnaît bien le public. En fait, Acuff s'inspire du *string-band* mais il le modernise, le commercialise et en devient le leader incontesté. Bien que réticent, le Grand Ole Opry — poussé par la concurrence des autres programmes de radio — accueille Roy Acuff en 1938 qui devient rapidement la vedette n° 1 de Nashville. Modernisant constamment son orchestre, Roy Acuff a peu à peu joué le rôle de défenseur farouche de la tradition montagnarde au Grand Ole Opry, avec lequel il s'est de plus en plus identifié, devenant une sorte de patriarche — guide moral et intellectuel — de Nashville. Son œuvre discographique, extrêmement prolifique, est bien sûr inégale, mais ses meilleures pièces mêlent harmonieusement la ballade sentimentale et l'humour rural au rythme et au chant traditionnels appalachiens avec une fréquente et très forte touche religieuse et patriotique *(Wreck on the highway ; Fireball mail ; Pins and needles ; Precious jewel)*

2. **Le comique rural.** — Il faut mentionner enfin l'élément purement comique et burlesque qui, avant la télévision, était indispensable à chaque spectacle populaire du Sud rural. En fait, cette partie comique était extrêmement liée aux personnages paysans. Dès 1909, des disques parodiaient l'accent et les expressions du Sud rural, mettant en scène *Uncle Josh*, archétype du paysan bête et borné. Mais c'est le *medicine-show* — énormément populaire dans les Etats du

Sud — qui institutionnalise l'élément comique dans la Country Music : après lui, le public n'aurait pas apprécié de ne pas rire au spectacle. En outre, Gene Autry comme Roy Acuff ont fait leurs premières armes dans ces *medicine shows* et maintiendront toujours à leurs côtés la présence d'un personnage burlesque (Smiley Burnette, Brother Oswald). Même des orchestres aussi « sérieux » que ceux de Bill Monroe ou des Blue Sky Boys présentent des morceaux comiques au cours de leur spectacle. Dans les années 30 et 40, plusieurs artistes burlesques sont des habitués des programmes radiophoniques de Country Music : Stringbean, the Duke of Paducah, Lonzo et Oscar, Lasses et Honey, Homer et Jethro et surtout Minnie Pearl qui joue la paysanne pleine de bon sens au franc-parler et aux mimiques hilarantes. En fait, l'importance du comique rural est en général très sous-estimée car les comiques ont fait très peu de disques. Il n'en demeure pas moins un élément historique essentiel de la Country Music. Cependant, ce comique profondément autodépréciatif n'a cessé de décliner dans la Country Music au fur et à meure que celle-ci s'est forgée une image honorable.

En fait, c'est toute la musique traditionnelle appalachienne qui se trouvait sur le déclin au début des années 40. L'important succès de Roy Acuff ne pouvait masquer le fait que les meilleures ventes de disques allaient au Western Swing. L'influence de la Country Music d'origine montagnarde se rétrécissait géographiquement autour de Nashville et des Etats du Sud appalachien et il était de plus en plus évident que pour survivre commercialement, elle devrait s'ouvrir obligatoirement aux sons modernes de la musique du Sud-Ouest.

CHAPITRE IV

LE GRAND TOURNANT DE L'APRÈS-GUERRE (1946-1954)

I. — Le Nouveau contexte

1. **Changements socio-économiques.** — L'existence du Sud rural au niveau de vie très bas a été une véritable aubaine pour l'industrie américaine des temps de guerre, Elle y a trouvé le prolétariat idéal, peu exigeant et gros travailleur pour faire tourner les usines à un rendement maximum. Pour les petits Blancs du Sud, tenter sa chance dans le Nord ou en Californie, c'est essayer de rompre avec une existence frugale à la limite de la misère et sans perspectives d'améliorations. L'immense majorité de la population — Noirs et Blancs — ne bénéficie pas d'un niveau de vie décent, subsistant d'une monoculture soumise aux aléas des maladies et des fluctuations des cours ainsi que de quelques cultures vivrières. On comprend que la perspective d'un travail rémunéré, d'un salaire, de la grande ville parée de tous les charmes de l'inconnu exerce un attrait irrésisitible sur bien des jeunes sudistes qui y voient soudain la possibilité d'une nouvelle vie plus prospère et plus exaltante. C'est ainsi un flot

migratoire considérable qui grossit les villes industrielles (Chicago, Detroit, Pittsburgh, Los Angeles). Mais le travail harassant des chaînes de montage est moins exaltant à vivre qu'à imaginer. Au bout de la route, il y a bien sûr l'argent mais il y a aussi les horaires, l'encadrement, la tâche mécanique et répétitive. Et encore le déracinement, la solitude, la difficulté à s'adapter à un monde urbain laid et impitoyable, le regret de la famille laissée au Sud et celui du monde rural que l'on pare à son tour de toutes les vertus. Enfin, il y a l'argent qui ne donne qu'une modeste aisance et qui file entre les doigts. Le chanteur Bobby Bare résume admirablement cette situation dans *Detroit City : By day I make the cars, by night I make the bars* (Le jour, je « fais » les voitures, la nuit, je « fais » les bars). A la fin des années 40, ce sont des millions de travailleurs venus du Sud qui, incapables de rentrer au pays comme de s'adapter réellement à la vie du Nord, vivent en déracinés, cultivant la déception et la nostalgie.

Le Sud connaît aussi l'incorporation massive de ses jeunes dans l'armée : celle-ci brasse les populations, multiplie les échanges et propulse instantanément dans le XX^e siècle des jeunes ruraux qui vivaient jusqu'alors dans une société héritière des premiers temps de la colonisation. Cette absence forcée des hommes oblige la femme à prendre en charge famille, exploitation agricole, maison, tout en répondant à l'accélération de l'industrialisation dans ces régions.

2. **Changements musicaux.** — Ces bouleversements, ces doutes, ces interrogations vont bien sûr avoir leur prolongement dans la Country Music. L'innocence et la naïveté qui dominent les thèmes des années 30

disparaissent progressivement et laissent la place au doute, à la nostalgie, à l'amertume et à l'évocation des turpitudes de l'âme humaine. En 1942, le chanteur Ted Daffan exprime pour la première fois ces nouvelles préoccupations avec *Born to lose* qui devient le thème favori de millions de travailleurs sudistes déracinés dans les villes du Nord. Un nombre incalculable de chansons sera alors composé sur ce modèle, donnant un nouvel et étrange goût amer à la Country Music. Le divorce, l'infidélité conjuguale — sujets totalement tabous jusque-là — font une entrée en force dans la Country Music. Jimmy Wakely fait scandale avec *One has my name, the other has my heart* mais en obtient un énorme succès commercial qui fait de la *cheatin' song* (la chanson d'infidélité) un thème inévitable de la Country Music. En même temps, le vice rarement évoqué jusque-là devient aussi le sujet de centaines de chansons : l'alcool, les filles d'un soir, le tabac, la vie dissolue apparaissent de plus en plus fréquemment dans la Country Music. Mais la morale rigide du monde d'hier est trop proche pour ne pas laisser de traces : cette nouvelle vie est vécue comme une débauche honteuse, inévitable mais un peu embrassée à son corps défendant — en quelque sorte satanique — et par-dessus tout comme une trahison vis-à-vis de l'enfance et des parents qui trouvera son châtiment dans la vie errante et insatisfaite qui est le lot fréquent des migrants du Sud.

C'est ainsi que peu à peu une nouvelle musique, amère, désabusée, pessimiste devient prédominante dans la Country Music. Le lieu central de l'action de ces chansons étant le bar miteux *(Honky Tonk)* où l'on boit la bière glacée *(beer-drinking)* en compagnie des filles faciles de la maison *(angels)* que l'on dévi-

sage mal à la lumière des lampes tamisées *(dim lights)* et avec lesquelles on danse au son du juke-box, toute cette musique va être désignée sous le nom de « Honky Tonk » dont l'unité sera davantage thématique que proprement musicale.

3. **Changements dans l'industrie du disque.** — Avec l'immigration, la Country Music est présente dans les stations de radio des grandes villes nordistes, ouvrant immanquablement les oreilles des indigènes à la musique sudiste. Comme les grandes compagnies sont incapables de s'adapter aux nouveaux goûts musicaux de l'après-guerre (dans la Country Music comme ailleurs) et comme de nouvelles techniques d'enregistrement réduisent les coûts de fabrication des disques, une multitude de petites compagnies éclosent et foisonnent. Dirigées par des individus audacieux, elles essaient d'occuper les créneaux délaissés par les « grands », c'est-à-dire les musiques des minorités qui, avec les brassages de population dûs à la guerre, cessent d'être limitées à des régions précises. Ce sont ainsi de nouvelles compagnies indépendantes et des producteurs novateurs qui développent le Honky Tonk.

En 1942, Glen Wallach et Johnny Mercer fondent à Los Angeles le label *Capitol.* Grâce à Tex Ritter, engagé comme « découvreur de talents », Capitol se lance à fond sur les nouvelles voies de la Country Music et installe dès 1950 des studios d'enregistrement à Nashville. *King* est un autre label indépendant qui représente encore plus parfaitement la Country Music de l'après-guerre. Basé à Cincinnati, le producteur Syd Nathan — fondateur des disques King — est à l'écoute de tous les genres musicaux susceptibles de lui apporter le succès. Dans le domaine de la Coun-

try Music, il fait signer une pléiade d'artistes nouveaux (Cowboy Copas, Moon Mullican, Grandpa Jones...) venus de tous les horizons et à qui il applique une formule musicale semblable : mise en évidence systématique de la steel-guitare, ligne de violons dans la tradition appalachienne, guitares électriques, piano et section rythmique complète. La formule King joue ainsi un rôle considérable dans la fusion musicale des musiques du Sud-Est et du Sud-Ouest qui sera la caractéristique de cette période,

Il y a bien sûr de très nombreux autres « indépendants », depuis le minuscule label Sterling qui a découvert Hank Williams jusqu'à Sun de Sam Phillips en passant par Savoy d'Herman Lubinsky ou le producteur J. D. Miller de Crowley en Louisiane qui a composé de nombreux succès du Honky Tonk.

II. — Le Honky Tonk

1. **Emergence du style.** — Le Honky Tonk n'est pas du tout en rupture avec la Country Music pratiquée jusqu'alors, mais au contraire, il en constitue le prolongement naturel. En fait, le Honky Tonk a émergé progressivement du Western Swing au fur et à mesure que la formule des grands orchestres n'était plus viable. Le groupe-type de Honky Tonk comprend autour d'un chanteur, souvent aussi guitariste, une guitare électrique, un violon, un piano, une contrebasse, une batterie et surtout une steel-guitare qui devient l'instrument dominant de cette époque. Cette formule orchestrale rejoint ainsi de plus en plus celle des groupes du Sud-Est qui avaient évolué à partir de Roy Acuff. C'est ainsi que peu à peu le Honky Tonk, musique au départ venue du Texas, devient

aussi la musique préférée des Appalaches, réalisant un premier rapprochement intéressant et original entre deux courants d'abord rivaux.

A) *Interinfluence des musiques du Sud-Est et du Sud-Ouest.* — Cette influence venue de l'Ouest devient de plus en plus apparente dans la musique du Sud-Est au fur et à mesure des années 40 : violons au son *bluesy*, électrification des guitares, basse insistante et présence obligatoire d'une batterie. A la fin de la guerre, les groupes de Nashville pratiquent de plus en plus une musique inspirée du jazz *hot* qui vise à faire danser et, malgré de fortes oppositions, abordent de façon réaliste les thèmes de la vie.

Avec à la fin des années 40, la présence à Nahsville du Texan Ernest Tubb et du Louisianais Webb Pierce — deux figures de proue du Honky Tonk —, comme celle sur la côte ouest de Merle Travis, originaire des Appalaches, la fusion des deux musiques Country, celle du Sud-Est et celle du Sud-Ouest est de plus en plus apparente.

B) *La musique « Western » au Grand Ole Opry.* — Durant les années 40, le Grand Ole Opry est de plus en plus concurrencé par un programme radiophonique de Shreveport (à l'intersection du Texas et de la Louisiane), le Louisiana Hayride qui présente les meilleurs orchestres locaux et attire les annonceurs. Malgré cela, le Grand Ole Opry reste une institution vénérable, enviée et redoutée à la fois par les artistes qui considèrent toujours comme une consécration le fait d'y figurer. Mais l'Opry assiste néanmoins à une érosion très rapide de son audience et de son influence qui l'amène à réagir en accueillant de plus en plus d'artistes s'exprimant dans le style du Sud-Ouest.

Pee Wee King (1914) a véritablement introduit le style Western au Grand Ole Opry. D'origine polonaise, et débutant en jouant des polkas à l'accordéon, il fonde les Golden West Cow-boys, un curieux groupe à mi-chemin des cow-boys chantants, du Western Swing et de la musique polonaise, avec lequel il connaît d'énormes succès commerciaux (*Slow poke ; Bonaparte's retreat* ; *Bimbo* et surtout *Tennessee Waltz*, devenu depuis l'hymne officiel de l'Etat du Tennessee !). Il apparaît en 1937 au Grand Ole Opry dont il deviendra une grande vedette régulière et dont la touche « Western » influencera des dizaines d'artistes appalachiens.

Lloyd « Cowboy » Copas (1913-1963), venu du Western Swing à Nashville, est un chanteur dont la voix grave et amère fait merveille dans des pièces nostalgiques comme *Tragic Romance* ou *Signed, sealed and delivery* ou rythmées comme *South Pacific shore* ou *Alabam.*

Grandpa Jones (1913) est un personnage étonnant. Habillé dès ses débuts en grand-père paysan jouant du banjo dans l'ancien style *clawhammer* et chantant d'une voix volontairement « vieillie », Jones interprète en fait le rôle du comique montagnard qu'on pourrait croire totalement traditionnel s'il ne s'exprimait pas dans une formule musicale inspirée du Honky Tonk. Devenu un des favoris du Grand Ole Opry, et grand-père aussi dans le privé, il continue à jouir d'une extrême popularité grâce à ses apparitions régulières dans le programme télévisé *Hee Haw.* (Titres : *Old rattler ; Mountain dew ; Eight more miles to Louisville.*)

Enfin, pour n'avoir pas figuré à l'Opry, le guitariste *Arthur Smith* (1921) n'en est pas moins très représentatif du tournant effectué par la musique appalachienne après la guerre. Son *Guitar boogie* gravé en 1947 — un boogie endiablé qu'on n'aurait trouvé dans la Country Music du début de la décade nulle part ailleurs que dans le Western Swing — a été un énorme succès du disque. Grâce à une autre de ses compositions *(Duelling banjo)*, reprise vingt ans plus tard dans le film *Delivrance*, Smith a pu fonder son propre label, CMH.

D'autres artistes, de plus en plus nombreux, incorporent des éléments de la musique de l'Ouest aux sons appalachiens et on peut encore citer Carl Smith,

Little Jimmy Dickens, Carl Butler ou Hawkshaw Hawkins.

Quoi qu'il en soit, le terrain était ainsi préparé à l'arrivée à Nashville de véritables artistes de Honky Tonk.

2. **Les principaux artistes.** — A) *Ernest Tubb (1914-1984).* — Imitant à ses débuts son idole Jimmie Rodgers, le chanteur-guitariste Ernest Tubb a vraiment popularisé le Honky Tonk. Son accent traînant et expressif s'harmonise parfaitement avec l'interaction originale du piano et de la steel-guitare. Grâce à l'énorme succès en 1942 de *Walking the floor over you,* une composition irrésistible de bonne humeur et de swing, Tubb devient instantanément une grande vedette, est engagé par le Grand Ole Opry et se fixe à Nashville. Il accumule dès lors les succès *(Slippin around; Blue Christmas; I love you because; Half a mind; Waltz across Texas),* ouvre à Nashville un magasin de disques d'où il anime son émission de radio, interprète plusieurs films et tourne de façon incessante jusqu'à aujourd'hui. Il est resté le tenant du plus pur style Honky Tonk — dont on lui attribue souvent un peu indûment la paternité exclusive — et a cependant réussi à conserver intacte sa popularité. Devenu une des grandes vedettes de Nashville, il y a maintenant la permanence de la tradition face aux tendances commerciales des années 60.

B) *Une pléiade d'artistes.* — a) *Merle Travis (1917-1983) :* Il est probablement un des artistes les plus talentueux de la Country Music. Ecrivain, dessinateur, acteur de cinéma, compositeur, chanteur et guitariste, Travis est originaire du pays minier appalachien. Son expérience difficile de mineur de fond à un très jeune âge va le marquer durablement et ses compositions sur ce sujet — *Dark as a dungeon, Nine pound hammer* et surtout l'extraordinaire *Sixteen tons* — sont devenues célèbres bien au-delà du monde de la Country Music. Sous l'influence de ses voisins (le Noir Arnold Shultz, Mose Rager, Ike Everly), il devient rapidement un adepte de la guitare ragtime, développant un style particulier de *fingerpicking,* délié, sophistiqué, virtuose qui a pris son nom et est aujourd'hui pratiqué dans le monde entier. Mais, se fixant en 1945 en Californie, Travis a été aussi un des pionniers du Honky Tonk, gravant à partir de 1946 une série de pièces rythmées, pleines de verve et d'humour *(Divorce me COD,*

Smoke ! Smoke ! Smoke !, So round, so firm, so fully packed). Toujours actif musicalement, Merle Travis a eu une très forte influence sur Chet Atkins et Doc Watson.

b) *Webb Pierce (1926-1991).* — Aussi célèbre pour sa voix nasale et sa musique simple et dansante que pour ses excentricités personnelles — une piscine en forme de guitare — Pierce a connu son heure de gloire au début des années 50, d'abord en Louisiane puis à Nashville, au Grand Ole Opry. *Texas sand, Back street affair, In the jailhouse now* ou *Slowly* — dans lequel Bud Isaacs prend le premier solo de *pedal-street* guitare, une adaptation ultra-sophistiquée de la guitare hawaïenne électrifiée, qui allait devenir un instrument essentiel de la Country Music — sont des « classiques » du Honky Tonk.

c) *William « Lefty » Frizzell (1928-1975) :* Ce texan, admirateur de Jimmie Rodgers et de Bob Wills, a aussi été une figure majeure du Honky Tonk. Sa superbe voix de ténor, chaleureuse, jouant sur les notes et les syllabes, lui a valu une grande popularité à partir de 1950 lorsque le succès de *If you've got money, I've got the time* lui permet de figurer régulièrement au Grand Ole Opry. Un peu en marge à Nashville, refusant toute édulcoration de sa musique, il influencera Merle Haggard et Willie Nelson. (Titres : *I want to be always ; Saginaw, Michigan ; You're humbuggin' me.*)

d) *Hank Thompson (1925) :* Superbe chanteur, harmoniciste virtuose, guitariste de talent, le texan Hank Thompson est aussi un transfuge du Western Swing, genre dans lequel il débute en 1946 avec l'éblouissant *Swing wide your gate of love.* Il devient une grande vedette avec *Wild side of life*, une des meilleures chansons du Honky Tonk. Il a su adapter sa musique, bourrée de swing et d'humour aux nouveaux courants de la Country Music et rester toujours populaire. (Titres : *A six pack to go ; Whoa sailor ; Today.*)

e) *Tennessee Ernie Ford (1919-1991).* — Cet extraordinaire chanteur, baryton puisant, est passé du Conservatoire au Honky Tonk. *Mule train, Cry of the wild goose, Anticipation blues, Shotgun boogie* sont de gros succès commerciaux et artistiques, la voix de Ford étant merveilleusement mise en valeur par des arrangements et des accompagnateurs impeccables. Mais c'est son excellente version de *Sixteen tons* qui, en 1955, en fait une immense vedette du disque et de la télévision.

f) *Aubrey « Moon » Mullican (1909-1967) :* Venu du Western

Swing, Moon Mullican a ajouté de nombreux ingrédients à sa musique — Cajun et Rhythm & Blues notamment — en lui donnant une marque particulière. Son jeu de piano directement influencé par le blues noir texan, efficace et virtuose, marquera toute la Country Music. Sa musique, frénétiquement swinguante, a joué un rôle majeur dans l'avènement du Rockabilly. (Titres : *New jole blon ; Mona Lisa ; Rocket to the moon ; Cherokee boogie.*)

D'autres artistes, souvent talentueux, ont joué un rôle important dans le Honky Tonk : Floyd Tillman; Jimmy Wakely; Al Dexter, dont *Honky Tonk blues* installe le terme dans la Country Music et *Pistol packin' mama* sera le thème favori des ouvriers du pétrole; Rex Griffin dont *Last letter*, un morceau sur le suicide, demeure une des plus sombres compositions de la Country Music.

En fin de compte, le Honky Tonk qui apparaissait à ses débuts comme une excroissance un peu abâtardie du Western Swing et qu'on aurait pu croire éphémère tant le genre reflétait son époque, a connu une longévité étonnante. Il a accompagé tous les changements stylistiques de la Country Music, se perpétuant certes avec des hauts et des bas mais n'en continuant pas moins toujours d'exister. En fait, le Honky Tonk, né de la synthèse de tous les courants qui divisaient la Country Music d'avant-guerre a poursuivi cette tâche synthétique, jusqu'à en apparaître de plus en plus comme une de ses bases fondamentales.

C'est cette œuvre de synthèse que Hank Williams, considéré à son époque comme un pur chanteur Honky Tonk, allait terminer. Joignant définitivement la tradition appalachienne à celle Western du Texas, Williams a en fait unifié la musique blanche du Sud rural que les critiques ont de plus en plus désigné, à juste titre, sous le nom de *Country and Western.*

III. — Le Country and Western

Le succès du Honky Tonk se déroulait au fur et à mesure des années 40 dans des conditions extrêmement favorables : expansion économique, acheteurs potentiels de plus en plus prospères, public disséminé dans tous les Etats-Unis. Le grand public du Nord s'ouvrait ainsi peu à peu à la Country Music, et des vedettes de variétés comme Bob Hope ou Bing Crosby avaient enregistré dès le début des années 40 des morceaux de Country Music, qu'ils avaient bien sûr arrangés pour en gommer tous les côtés ruraux.

1. **Hank Williams (1923-1953).** — Né d'une famille très pauvre de l'Alabama, Hank Williams apprend la guitare avec Rufe Payne, un chanteur noir des rues qui l'initie au blues. Il ajoute à cette influence directe celles des disques de ses deux idoles, Ernest Tubb et Roy Acuff. Il mêle ainsi les sons appalachiens et texans. Mais Williams, par sa personnalité, dépasse très vite ces influences : sa voix triste, un peu tremblante qui multiplie avec bonheur les effets de falsetto s'accorde parfaitement avec ses manières directes, simples et sans la moindre affectation. Mais il est surtout un extraordinaire compositeur : les thèmes qu'il aborde et qui sont ceux habituels du Honky Tonk (amour perdu, nostalgie, pièces comiques sur tempo rapide) sont véritablement transcendés par l'intense poésie des textes. En fait, Williams est un visionnaire génial qui accumule intuitivement les images évocatrices. Alcoolique dès l'enfance, accumulant les échecs sentimentaux, taciturne, introverti et maladivement timide, Hank Williams était un être tourmenté qui ne s'exprimait que dans sa musique. Son authenticité, sa présence

scénique et son charme lui assurent un gigantesque succès. Après l'endiablé *Move it on over*, qui se vend à 700 000 exemplaires en quelques semaines, Hank Williams accumule les succès avec des compositions personnelles qui sont souvent autant de chefs d'œuvre : *Lovesick blues*, *Cold cold heart*, *Your cheatin' heart*, *I saw the light*, *Kaw Liga*, *Jambalaya*, etc. Malgré son comportement totalement imprévisible, il est engagé par le Grand Ole Opry où le public lui réserve un accueil délirant. Il devient alors la première véritable « superstar » de la Country Music, tournant l'essentiel de l'année en compagnie de son orchestre : les Drifting Cowboys. Lorsque le chanteur de variétés Tony Bennett obtient avec *Cold cold heart* en 1951 un prodigieux succès, chanteurs et orchestres s'arrachent les compositions de Hank Williams qui se trouvent simultanément à la tête des hit-parades « Country » et « Pop ». Williams lui-même apparaît dans des shows nationaux, vole la vedette à Bob Hope sans changer en rien sa formule musicale (guitare électrique; steel-guitare; violon; basse et batterie) ni sa présentation (costume de cow-boy serti de pierres du Rhin). Mais cette vie harassante use la santé déjà fragile de Hank Williams : pour la supporter il a de plus en plus recours à l'alcool et à la drogue et, ivre, il meurt de froid le 1er janvier 1953. 25 000 personnes en larmes assistent à son enterrement et cette mort prématurée et tragique lui donne encore une dimension supplémentaire. Entrant dans la légende, il marque encore davantage la Country Music : des dizaines d'imitateurs prennent ses manières, son accent et son style; ses compositions ont été enregistrées sans cesse par des centaines d'interprètes dans tous les genres musicaux, de Ray Charles à Elvis Presley; ses propres

albums se sont vendus par millions d'exemplaires. Mais par-dessus tout il a définitivement unifié les styles du Sud-Est et du Sud-Ouest tout en assurant à la Country Music une reconnaissance nationale qui n'allait cesser de s'amplifier. Elu au Country Music Hall of Fame en 1961, un musée de Nashville lui étant de plus entièrement consacré, Hank Williams apparaît comme une des figures principales de la Country Music. C'est par rapport à son œuvre, immense malgré sa brièveté, que va se définir après sa mort une bonne partie de la Country Music.

2. **Autres tendances.** — A) *Derniers feux de la tradition d'avant-guerre.* — Dans les années d'après-guerre, le triomphe commercial du Honky Tonk n'est cependant pas hégémonique. L'influence de Jimmie Rodgers continue à se faire sentir, surtout à Nashville où plusieurs nouveaux artistes qui n'empruntent que très peu aux sons jazzy du Honky Tonk apparaissent alors.

Le Canadien *Hank Snow* (1914), *The singing ranger* est un grand admirateur de Jimmie Rodgers. Yodelant comme son idole, doté d'une belle voix douce de baryton et excellent guitariste, il réussit une percée surprenante avec *Brand on my heart* et surtout *I'm movin' on* en 1950. Devenu une grande vedette du Grand Ole Opry, il a constamment lutté à Nashville contre la surcommercialisation de la Country Music. (Titres : *I don't hurt anymore ; Golden rocket ; Rhumba boogie ; Hello love.*)

Slim Whitman (1924) a toujours refusé d'incorporer des éléments du Honky Tonk dans sa musique. Beau brun ténébreux, vêtu d'un costume de cow-boy blanc immaculé, il joue sur sa voix de ténor haute et claire qui ne craint pas de yodeler et sur sa force de séduction romantique pour s'attirer les faveurs d'un public surtout féminin qui a, jusqu'à aujourd'hui, fidèlement vieilli avec lui. (Titres : *Red river valley ; Casting my lasso to the sky ; Cattle call ; More than Yesterday.*)

Cependant, malgré leur succès réel, ces artistes n'en sont pas moins les ultimes représentants d'une tradition en voie de disparition.

B) *Emergence de vedettes féminines.* — Tout autre sera le sort de ce courant « féminin » de la Country Music qui ne cessera de se développer pour devenir très important dans les années 70. Mais il s'agit avec l'arrivée de vedettes féminines d'un phénomène sociologique plus que musical, les « Country Ladies » provenant de tous les horizons et ne possédant bien sûr pas de style unique.

Jusqu'à la guerre, la présence des femmes dans la Country Music — comme dans la société sudiste — avait toujours été limitée, généralement confinée au sein de groupes familiaux (Carter Family) avec de très rares exceptions comme Patsy Montana.

Mais la présence féminine dans la Country Music n'a cependant pas cessé de croître lentement, notamment dans les très populaires duos mari/femme de la fin des années 30. Même si ces dames exaltent surtout dans leurs chansons les valeurs religieuses et les vertus domestiques, elles n'en ont pas moins ouvert la voie en assurant la présence féminine physique dans une musique essentiellement masculine où la féminité n'existait qu'à l'état d'image romantique et irréelle. La guerre qui assigne à la femme une autre place sociale et économique est la cause fondamentale de ce changement. Le Honky Tonk d'ailleurs, avec son réalisme et d'une certaine façon sa crudité, introduit une tout autre image de la femme que celle, sage et disciplinée, qui dominait jusqu'alors dans la Country Music, même si les nouveaux personnages féminins — filles faciles, prostituées ou simplement frivoles,

indignes de confiance et uniquement intéressées par l'argent — deviennent souvent des stéréotypes inverses. Quoi qu'il en soit, dans les années d'après-guerre, de nombreuses solistes féminines de Country Music créent un partage irréversible du vedettariat avec leurs homologues masculins.

Kitty Wells (1918), la première « Reine de la Country Music », a été indubitablement la figure majeure de ce mouvement. Débutant en duo avec son mari Johnny Wright, elle s'impose comme soliste en 1952 grâce au subtil *It wasn't God that made Honky Tonk angels*, une composition du rusé J. D. Miller. Plus que la mélodie — dans la pure tradition Honky Tonk — ce sont les paroles qui assurent au morceau un succès considérable : Kitty Wells se révolte contre l'image de la femme véhiculée dans les *cheatin' songs*. Ce morceau a donné à Kitty Wells une réputation de pionnière de la libération de la femme, alors que ses autres interprétations vantent largement les vertus domestiques de la fidèle épouse. Mais devenir la première grande vedette féminine de la Country Music était bien une manière d'émancipation et la belle voix claire de Kitty, sa tranquille assurance, son personnage affirmé de « fille de la campagne » ont considérablement influencé toutes les autres chanteuses de Loretta Lynn à Tammy Wynette. (Titres : *Paying for that back street affair ; Making believe ; Searching ; Unloved, unwanted.*)

La chanteuse et banjoïste *Molly O'Day* (Laverne Williamson) (1923), la *Roy Acuff féminine* mêle habilement la tradition montagnarde — elle chante d'une voix vibrante et expressive et joue du banjo en *claw-hammer* — aux rythmes du Honky Tonk. Elle s'est ensuite consacrée à la musique religieuse. (Titres : *Poor Ellen Smith ; The first fall of Snow ; Six more miles to the graveyard.*)

Rose Maddox (1926) chante avec passion un répertoire très influencé par le Western Swing. Son orchestre composé de ses nombreux frères lui assure un accompagnement brillant et inventif et elle s'impose dans l'Ouest comme au Grand Ole Opry. Sa musique de plus en plus swinguante où dominent les boogie-woogies la fait aujourd'hui apparaître comme une précurseur du Rockabilly. (Titres : *Philadelphia lawyer ; Honky Tonkin' ; Sally let your bangs hang down.*)

Enfin, la chanteuse *Jean Shepard* (1933) a obtenu un prodigieux succès en 1953 avec *Dear John letter*, un superbe morceau sentimental sur fond de guerre de Corée. Son chant tendu, convaincant, ponctué de ses célèbres « coups de gorge » est considéré comme le modèle féminin du style Honky Tonk. (Titres : *Satisfied mind ; Second fiddle to an old guitar ; Slippin' away.*)

IV. — Réactions et particularités

Au moment même du Honky Tonk triomphant, d'autres courants plus importants artistiquement que commercialement ont parcouru la Country Music, souvent en réaction à l'évolution unificatrice en cours.

1. **Le Bluegrass.** — Le Bluegrass est un genre musical particulier, totalement inséparable de l'œuvre de son fondateur, Bill Monroe.

A) *Bill Monroe et la naissance du Bluegrass.* — D'apparence rigide et conservateur, Bill Monroe (né à Rosine (Kentucky) en 1911) est en fait un musicien sensible, ouvert et par-dessus tout extrêmement original. Durant son enfance, il absorbe tous les sons qui l'entourent : le violon irlandais de son oncle Pen; la cornemuse écossaise; la polka et la valse; les hymnes religieux et peut-être surtout le blues noir de son voisin, le guitariste Arnold Shultz. Ces influences sont déjà largement sensibles dans le jeu de mandoline, *bluesy* et virtuose, qu'il développe dans ses duos avec Charlie, son frère aîné, avec qui il enregistre sous le nom de Monroe Brothers. Quand il quitte Charlie, Bill se présente comme un farouche défenseur de la tradition montagnarde, de l'Old Time et des *string-bands* face à l' « envahissement » de la musique appalachienne par les sons venus du Western Swing et l'électrification des instruments qu'il considère comme une insupportable corruption. Il fonde ainsi un petit ensemble d'instruments à cordes, les Bluegrass Boys — le terme Bluegrass désigne communément l'Etat du Kentucky où l'herbe, adossée aux montagnes, semble bleue — et enregistre

en 1940 le *Muleskinner blues* de Jimmie Rodgers dans cette formule musicale. Mais l'originalité de Bill Monroe est d'adapter son orchestre à cordes aux nouvelles exigences du public. En fait, malgré toutes les apparences, Bill Monroe est tout sauf un traditionaliste : le Bluegrass est aussi éloigné du *stringband* appalachien que du Honky Tonk. Le chant véhément et tendu, les parfaites harmonies vocales, la virtuosité des instrumentistes qui se succèdent en des solos où dominent les *blue-notes* font du Bluegrass une musique improvisée, d'essence très moderne qui transcende plusieurs traditions juxtaposées. Le Bluegrass est bien sûr tout à fait réactionnaire, c'est-à-dire créé en réaction à un courant nouveau, mais il est en réalité révolutionnaire par l'alternative moderne et originale qu'il propose : en fait, le Bluegrass qui reprend beaucoup la formule des petites formations de jazz mais avec des instruments montagnards — guitare, violon, banjo, mandoline, contrebasse puis dobro — suit une démarche semblable à celle qu'avait faite Bob Wills pour le Western Swing. N'eût été la présence charismatique de Bill Monroe, cette nouvelle musique aurait pu avec raison s'appeler « Eastern Swing »!

Après 1945, les Bluegrass Boys se lisent un peu comme un *who's who* du genre où tous les futurs maîtres du Bluegrass feraient leurs classes obligées. Ils comprennent successivement le chanteur-guitariste Lester Flatt, le banjoïste virtuose Earl Scruggs qui crée un style de banjo à trois doigts brillant et inventif, les violonistes Benny Martin, Chubby Wise, Vassar Clements, Kenny Baker, les banjoïstes Don Reno et Sonny Osborne, les guitaristes Mac Wiseman, Jimmy Martin et Carter Stanley! Avec eux, Bill Monroe développe une musique uniformément remarquable, prenante, nostalgique et rythmée, marquée par des compositions qui tournent beaucoup autour de l'amour et de la mort *(Blue moon of Kentucky, Rawhide, Roanoke, Molly and Tenbrooks)*. Il faut souligner que Bill Monroe n'obtiendra jamais qu'un succès commercial limité. Mais sa musique s'impose peu à peu comme une entité originale, un peu en marge dans la Country Music mais dont la présence constante a influencé les autres courants. Lorsqu'en 1948, d'autres groupes se forment sur le modèle de celui de Bill Monroe, le Bluegrass apparaît comme un véritable genre musical, avec ses règles et ses valeurs.

Bill Monroe lui-même qui est resté constamment sur le devant de la scène musicale a fini par acquérir une dimension de légende vivante. Large chapeau blanc surmontant sa haute carrure, costume impeccable, sa mandoline toujours aussi virtuose et sa voix de ténor toujours évocatrice et puissante malgré les atteintes de l'âge, allure sérieuse et inflexible, il veille farouchement à la stricte observance de la tradition Bluegrass, mais une tradition révolutionnaire dont il est l'indubitable père fondateur.

B) *Les autres pionniers du genre.* — a) *Flatt et Scruggs.* — Lester Flatt (1914-1977), excellent chanteur au curieux accent nasal et Earl Scruggs (1924) quittent Monroe en 1948. Flatt et Scruggs, dans un style rythmé — dominé par le jeu de banjo de Earl et la Dobro du guitariste Josh Graves — mais beaucoup plus détendu que celui de Monroe ont connu d'importants succès commerciaux, en particulier *Foggy mountain breakdown*, repris en générique du film *Bonnie and Clyde*. En 1969, le groupe s'est séparé, Scruggs formant alors avec ses fils un ensemble un peu hétéroclite qui mêle sans beaucoup de réussite le Rock et le Bluegrass. (Titres : *Earl's breakdown ; Roll in my sweet baby's arms ; Ballad of Jed Clampett ; Father's table grace.*)

b) *Les Stanley Brothers.* — Carter (1925-1966) et Ralph (1927) Stanley forment en 1948 les Clinch Mountain Boys qui rivalisent avec les Bluegrass Boys. Avec eux, c'est la plus pure tradition montagnarde, rude et sans concessions, qui s'exprime. La belle voix prenante de Carter, celle, cassée et vibrante, de Ralph, l'étourdissant jeu de banjo de Ralph et des compositions nostalgiques pleines de feeling font de la musique des Stanley Brothers l'une des plus émouvantes de toute la Country Music. (Titres : *Rank strangers ; The fields have turned brown ; Little Maggie.*)

c) *Jim and Jesse.* — Le guitariste Jim McReynolds (1927) et son frère Jesse (1929), un mandoliniste virtuose, prolongent la tradition des duos d'harmonie vocale dans le genre Bluegrass. Leur musique, sentimentale, douce et tiède, n'évite pas toujours

le piège de la fadeur mais leur a souvent permis d'obtenir des succès commerciaux importants. (Titres : *Cotton mill man ; Ballad of Thunder road ; Diesel on my trail.*)

Mais toute cette première période du Bluegrass est extrêmement créative et brillante.

2. **Le Gospel.** — La musique d'église des multiples sectes protestantes a en fait toujours été présente dans la Country Music à tous les stades de son évolution. De la même façon que pour la musique noire, la musique blanche du Sud a toujours présenté cette dualité musique religieuse / musique profane et nous avons vu comment la force du lien religieux avec ses meetings et ses prédicateurs ainsi que la place centrale de l'église en bois blanc a joué un rôle capital dans l'élaboration de la musique appalachienne. Comme les pasteurs noirs, les pasteurs blancs pratiquent la guitare, le piano ou le violon pour accompagner leurs sermons et bien peu de chanteurs de Country Music n'auront pas fait leurs premières expériences dans des chorales d'église.

Les hymnes religieux ont dès le début influencé la musique profane et constitué, en tant que tels, une partie importante du répertoire appalachien. Cependant, avec la domination du Honky Tonk, cette tradition religieuse, totalement absente de la musique texane blanche, semble menacée : la nouvelle musique introduit des danses sensuelles et aborde des thèmes audacieux jugés tout à fait immoraux par les églises. C'est ainsi qu'en réaction à ce courant se crée après la guerre un genre spécialisé dans le Gospel. Certains artistes ne chantent exclusivement que des thèmes d'inspiration religieuse, enregistrent des disques, font des tournées, véritables « shows » religieux où on

chante, prêche, vend des bibles et aussi des disques! Mais si l'inspiration des paroles est exclusivement sacrée, la musique développée par ces artistes de Gospel est en tous points semblable à celle qu'on entend ailleurs dans la Country Music. Grâce à la chanteuse *Martha Carson*, au style endiablé très inspiré de celui de la chanteuse noire Rosetta Tharpe, qui obtient un énorme succès avec *Satisfied*, le genre Gospel devient très rentable. De nombreux artistes de Country Music se reconvertissent ainsi au Gospel, souvent par foi, souvent aussi pour relancer une carrière qui commence à fléchir. Mais cette conversion totale est souvent temporaire, l'artiste revenant à son style habituel « sous la pression de ses admirateurs ». Ce mouvement, né après la deuxième guerre mondiale, a depuis touché de très nombreux artistes et non des moindres (Molly O'Day, Johnny Cash, Wanda Jackson, Connie Smith...) et est devenu tout à fait habituel dans la Country Music.

Ainsi, le genre Gospel est-il un secteur important le la Country Music dont la spécificité ne s'étend qu'aux thèmes abordés et non à la musique, mais qui se démarque du reste de la production par ses manifestations spécifiques : *Gospel Music Association*, *Grand Ole Gospel Time* — un programme de radio de Nashville sur le modèle de l'Opry — et le tout récent *Gospel Music Hall of Fame*. Mais cette extrême commercialisation du genre qui donne la fâcheuse impression d'une exploitation abusive du sentiment religieux ainsi que la fabrication en série de disques Gospel d'où l'inspiration nécessaire semble totalement absente, déclenchent de plus en plus de critiques, en provenance même du monde de la Country Music.

3. **Développement de la musique Cajun.** — La musique Cajun qui était restée confinée dans d'étroites limites régionales prend une dimension plus importante dans la Country Music d'après-guerre. Ce phénomène soudain et un peu inattendu est lié à la popularité considérable du programme radiophonique Louisiana Hayride, fondé à Shreveport à partir de 1948. De nombreux artistes qui devaient y apparaître toutes les semaines ont alors choisi de s'établir dans cette région et y ont absorbé une partie de la musique locale : Kitty Wells, Webb Pierce, Hank Williams — avec *Jambalaya*, véritable hymne au pays Cajun dont le succès amènera de nombreux artistes à enregistrer des chansons similaires. C'est en fait le violoniste *Harry Choates*, personnalité romantique et troublée qui meurt d'alcoolisme à l'âge de 28 ans, qui porte pour la première fois un disque Cajun dans les hit-parades nationaux (JoleBlon), permettant ainsi à plusieurs artistes Cajun de se faire une place importante dans la Country Music. Cependant, ceux-ci ont généralement édulcoré la tradition Cajun pour la rendre commerciale et préhensible au public extérieur.

Le chanteur *Jimmy C. Newman* (1927) développe un style qui mêle l'influence Cajun *(Diggy Liggy Lo)* à celle d'Hank Williams *(Cry cry darling)*. Devenu une importante vedette de Nashville, spécialiste des ballades sentimentales *(Daydreamin', A fallen star)*, il leur a toujours ajouté une touche sensible de son terroir d'origine, qui reste prédominant dans des faces comme les savoureux *Bayou talk* ou *Alligator man*. Son violoniste, Rufus Thibodeaux, a réussi une certaine carrière personnelle.

Al Terry (1922) mêle avec bonheur l'influence très forte du Honky Tonk à la tradition Cajun avec des pièces comme *Good deal Lucille, House of glass, Only the hangman* et surtout l'excellent *Roughneck blues*, sur l'industrie pétrolière.

Les *frères Kershaw* (Rusty, Nelson et Doug) ont aussi beau-

coup enregistré, et avec succès, dans cette veine *(Hey Sheriff, Louisiana man)* avant que le cadet, le violoniste Doug, ne réussisse à faire une intéressante carrière de soliste et de musicien de studio, auteur d'innombrables séances.

Depuis une bonne décennie, la musique Cajun traditionnelle connaît un regain de faveur, notamment grâce à Michaël Doucet et son groupe Beausoleil.

CHAPITRE V

LA COUNTRY MUSIC AU CREUX DE LA VAGUE (1954-1965)

Dans les années qui ont suivi la mort d'Hank Williams, la Country Music semble extrêmement prospère : c'est pourtant au moment où son horizon peut paraître le plus limpide qu'elle connaît sa crise la plus sérieuse. Bercée par son succès, la Country Music n'a pas vu venir la vague contestataire du Rockabilly car, nourrie progressivement au sein même du Honky Tonk, elle sourdait en fait de l'intérieur.

I. — Le Rockabilly

1. **La naissance du genre.** — A) *Prémices et précurseurs.* — Les termes « rock » et « roll » étaient fréquemment employés, surtout par les chanteurs noirs, pour inviter à la danse, mais ils avaient une signification érotique au second degré tout à fait évidente qui les avaient fait bannir du vocabulaire des chanteurs blancs même lorsque ceux-ci réalisaient une adaptation d'un thème d'origine noire.

L'influence de la musique noire a été constante sur toute la Country Music, le Western Swing étant sans

doute probablement allé le plus loin dans cet emprunt. Avec la généralisation du Honky Tonk, c'est toute la Country Music qui est directement imbibée d'influences noires. Elle comprend dès lors de plus en plus de boogie-woogies dont le rythme frénétique, les inflexions *bluesy* des solos instrumentaux et les parties chantées, véritables prêches à l'amusement et à la danse, traduisent une ardente soif de vivre intensément et immédiatement hors des conventions morales qui jusqu'alors tenaient fortement la société sudiste. Le nombre de ces *hillbilly boogies* — comme on les désigne — ne cesse de croître entre 1946 et 1956. Arthur Smith, Merle Travis, Moon Mullican, Tennessee Ernie Ford, Hank Williams, les Delmore Brothers (avec *Freight train boogie*) et Red Foley et son *Tennessee Saturday night* — énorme succès commercial en 1948 — apparaissent comme des précurseurs immédiats du Rockabilly. Le *hillbilly boogie* correspondait exactement à de nouvelles exigences et à de nouvelles attitudes de la jeune génération de sudistes blancs. Un très grand nombre de témoignages attestent de l'intérêt que ces jeunes gens portaient pour la musique noire d'après-guerre — le blues électrique et le Rhythm and Blues — avec pour conséquences l'écoute des stations de radio noires, l'achat de disques et la fréquentation des clubs des quartiers noirs. Certes, il ne s'agissait pas d'un phénomène nouveau mais la nouveauté était son ampleur et le fait que de nombreux jeunes Blancs du Sud déclaraient préférer la musique noire, car elle invitait sans freins à la danse et au flirt. La grande vogue du *hillbilly boogie* était donc une adaptation normale des artistes de Country Music à la demande de leurs jeunes compatriotes. En 1952, le disc-jockey *Alan Freed* va plus loin pour capter ce jeune public en créant à

Cleveland le *Moondog Rock and Roll Party*, un programme radiophonique de musique rythmée, présentant une majorité de chanteurs noirs pour le public blanc. Le succès de ce programme dépasse toutes les prévisions et sera tel qu'il donnera son nom à cette nouvelle musique.

A la même période, le chanteur-guitariste originaire de Detroit, *Bill Haley* (1925-1980), fanatique de Western Swing et de Rhythm et Blues, suscite un engouement populaire important. En 1953, *Crazy man Crazy* devient le premier « rock » à pénétrer dans le Hit-Parade « pop » jusque-là occupé par Frank Sinatra ou Bing Crosby. Avec *Rock around the clock*, en 1955, Haley transforme son succès en un véritable phénomène de société et fait du Rock and Roll la musique des jeunes de toute l'Amérique. Certes la musique de Bill Haley apparaît aujourd'hui souvent répétitive et semble totalement manquer de cette créativité et de cet enthousiasme que lui apporteront les jeunes sudistes — les *hillbilly cats* — mais il fallait probablement un imitateur Yankee pour ouvrir vraiment et définitivement les Etats du Nord à la musique du Sud.

B) *Sam Phillips et le « Sun Sound »*. — Mais la catalyse de cette nouvelle musique va se produire véritablement au cœur même du Sud profond : à Memphis, sous l'impulsion du producteur Sam Phillips. Phillips, né dans l'Alabama en 1925, a lui-même le profil type de la jeune génération sudiste des années de guerre et est parfaitement à même d'en saisir les goûts et les désirs musicaux. Lui-même grand amateur de musique noire, il grave des dizaines de disques de jeunes bluesmen qui constituent le « gratin » du blues de l'après-guerre. Mais le but de Phillips était le succès

financier et pour cela il lui était nécessaire de déborder le cadre étroit du blues qui s'adressait très majoritairement au public noir. Fasciné par le *feeling* tout particulier qu'insufflent les chanteurs noirs à leur musique, il se met à chercher un jeune Blanc qui saurait reproduire cette manière.

Le 5 juillet 1954, Phillips enregistre un jeune camionneur, Elvis Aaron Presley, originaire de Tupelo, au cœur du delta du Mississippi, en compagnie du bassiste Bill Black et du guitariste Scotty Moore. Cette formule orchestrale réduite à sa plus simple expression est tout à fait volontaire : les jeunes recherchent avant tout le rythme et Phillips va leur en donner. La basse claquante *(slap-bass)* de Black et les solos de Scotty Moore, déroutants de simplicité et de précision, transfigurent totalement les deux titres gravés ce jour-là par Presley, *Blue moon of Kentucky* de Bill Monroe et *That's all right Mama*, un blues d'Arthur Crudup, qui représentent bien à quelles sources Phillips puise. Empruntant à la Country Music et au blues noir, faisant une nouvelle synthèse du *hillbilly boogie* et du Rock and Roll que Bill Haley et Alan Freed commencent à populariser, le Rockabilly est ainsi né ce jour-là. L'énorme succès de Presley ouvre la voie à cette nouvelle musique. Entre 1954 et 1958, le Rockabilly domine la Country Music et attire une génération entière de jeunes musiciens, tous Blancs, tous Sudistes, tous prolétaires, généralement ruraux, sans éducation réelle et extrêmement talentueux. Le Rockabilly était la concrétisation musicale de la révolte d'une classe d'âge au sein d'une société précise : celle des petits Blancs du Sud. Débridé jusqu'à la sauvagerie, expressif jusqu'à la crudité, le Rockabilly va avoir un impact incroyable sur l'ensemble des jeunes Blancs du Nord, puis égale-

ment en Europe. Sa spontanéité, sa créativité, sa puissance lui ont assuré une valeur intemporelle, celle des vrais « classiques » qui fait qu'aujourd'hui cette musique est encore écoutée, collectionnée jusqu'à la révérence et — fait extraordinaire — aussi pratiquée par des imitateurs du monde entier!

Mais l'âge d'or du Rockabilly a été en fait très bref; dès 1957-1958, il se diluait de plus en plus dans le Rock and Roll, perdant ses côtés les plus rudes et ses traits les plus ethniques. Sam Phillips — dont le Sun Sound a constitué le moteur et l'épine dorsale du mouvement — n'a pas connu la fortune financière qu'il souhaitait car ses artistes, devenus trop célèbres trop vite, ont tous quitté la marque indépendante Sun aux moyens de promotion insuffisants pour des compagnies à plus large assise commerciale. Il reste cependant une figure centrale de la musique américaine de l'après-guerre et son nom comme ses productions sont aujourd'hui l'objet d'un véritable culte parmi les amateurs.

Quant à la Country Music, elle a été littéralement prise d'assaut par le Rockabilly et dans les années 55-57 elle semble ne plus avoir d'autre existence possible : les artistes confirmés enregistrent presque tous des morceaux de Rockabilly et ceux qui en sont incapables ou qui s'y refusent — tel Bill Monroe — vivent des jours difficiles, ne pouvant parfois plus payer leurs orchestres. Mais le recul permet aujourd'hui de voir avec quelle facilité le Rockabilly a été assimilé par le reste de la Country Music. Celle-ci a largement su absorber et englober ce phénomène et le maëlstrom du Rockabilly a finalement servi la Country Music en la forçant à se redéfinir et à s'adapter.

Cette affirmation n'est paradoxale qu'en apparence :

le Rockabilly venait du cœur même de la Country Music et son surgissement est tout autant résurgence qu'innovation. Car les ingrédients qui forment le Rockabilly ont presque tous existé dans la Country Music avant son émergence. L'influence noire, de Sam McGee et Jimmie Rodgers au Western Swing, a toujours été constante dans la Country Music. De même, l'usage de la basse claquante — la caractéristique technique essentielle du Rockabilly — se retrouve dès les années 30 dans de nombreux morceaux de Western Swing. Quant au rythme frénétique du Rockabilly, il était plus qu'en germe dans le *hillbilly boogie* des années 40. Par contre, ce qui a indubitablement fait la fraîcheur et l'innovation du Rockabilly, et aussi son impact commercial, c'est l'extraordinaire sensualité qui s'en dégage (le rôle personnel de Presley a été considérable en ce domaine) et qui était jusque-là feutrée, voilée ou même absente dans la Country Music alors qu'elle baignait depuis toujours le blues noir. L'émotion véhémente, la fébrilité anxieuse, la rage de vivre, le culte de la jouissance, le désir urgent et immédiat font du Rockabilly une musique sexuée, presque obscène dans son invraisemblable vitalité. C'est ce climat qui a bousculé la Country Music et conduit de très nombreuses ligues bien-pensantes à tenter de lui interdire les ondes. En même temps, ces caractéristiques sont tellement l'expression vraie des adolescents sudistes d'alors, que la Country Music ne pouvait que les englober, de la même façon qu'elle avait jusque-là assimilé successivement toutes les autres innovations populaires. Après le choc initial, la crise passée, assagis et honorables, les grands créateurs et interprètes du genre ont presque tous regagné le giron de la Country Music, au sein duquel ils apparaissent désormais comme

des créateurs originaux, acteurs turbulents et indisciplinés d'une phase intense d'une longue histoire, mais néanmoins enfants d'une même grande famille à qui on a réservé la place et l'importance qui leur revenaient.

2. **Les principaux artistes.** — A) *Les vedettes du label Sun.* — a) *Elvis Presley (1935-1977) :* Adulé jusqu'à l'idolâtrie par certains, sévèrement critiqué par d'autres, Presley apparaît effectivement davantage comme une création de Sam Phillips que comme le fondateur conscient d'un genre musical. Mais, capable de prendre les manières de tous les chanteurs dans tous les genres, il n'est pas le copieur qu'on voit parfois exclusivement en lui. Le traitement qu'il imprime aux thèmes qu'il emprunte les transforme totalement et leur ajoute une touche personnelle indubitable. La violence de son phrasé, la sensualité de sa voix chaude et son jeu scénique expressif et provocateur lui ont assuré en quelques mois le succès prodigieux que l'on sait. Passé chez RCA, pris en charge par le producteur Chet Atkins et entouré alors des meilleurs musiciens de Nashville, il a progressivement perdu sa fougue, sa verve et jusqu'à la nature même de sa musique qui n'était plus du Rockabilly ni de la Country Music mais des Variétés incolores à l'image de la silhouette alourdie et hésitante qu'il présentait sporadiquement à un public d'adorateurs. Mais ce tragique déclin prématuré ne doit pas occulter le brillant éclat de ses premiers enregistrements qui demeurent comme des chefs-d'œuvre du Rockabilly. (Titres : *Baby let's play house ; Milk cow blues ; Good rockin' tonight ; Jailhouse rock.*)

b) *Johnny Cash (1932) :* Originaire d'une région et d'une famille misérables de l'Arkansas et fils d'un syndicaliste agricole influent, Cash se fixe à Memphis où il fonde un trio (deux guitares-contrebasse) avec lequel il enregistre pour Sam Phillips en 1955. Sa musique dépouillée, presque squelettique, sa belle voix de basse correspondent tout à fait aux recherches de Phillips et constituent une autre approche essentielle du Rockabilly. Là aussi, le rythme domine, précis et entraînant, ponctué de solos de guitares électriques évidents dans leur simplicité. En outre, Cash est un superbe compositeur, nostalgique et émouvant, dont la poésie pleine de retenue évoque fréquemment les problèmes sociaux qu'il a bien connus. Devenu malgré

d'importantes difficultés personnelles une sorte de « superstar » du disque et de la télévision, Cash est constamment resté fidèle — avec d'inévitables adaptations — à la musique de ses débuts. (Titres : *Folsom prison blues ; Hey porter ; Walk the line ; Ring of fire ; A boy named Sue.*)

c) *Carl Perkins (1932) :* Chanteur puissant, superbe guitariste et talentueux compositeur, Carl Perkins n'a cependant guère connu le vedettariat. Son jeu de guitare, très inventif en *staccato*, a été considérablement imité, au point de devenir l'archétype du style Rockabilly, et sa composition *Blue Suede shoes*, un chef-d'œuvre d'humour et de bonne humeur, reste comme une des meilleures réussites du genre. (Titres : *Dixie fried ; Tennessee ; Turn around ; Matchbox.*)

d) *Jerry Lee Lewis (1935) :* Figure controversée mais majeure du Rockabilly, le Louisianais Jerry Lee Lewis est un chanteur véhément et passionné ainsi qu'un remarquable pianiste dont le style s'inspire directement de celui de Moon Mullican. Il emprunte son répertoire aussi bien au Honky Tonk qu'au Rhythm and Blues mais leur imprime une marque personnelle indélébile, faite d'une énergie frénétique à la limite de la furie. S'adaptant intelligemment au reflux du Rockabilly, il a réussi à rester encore aujourd'hui un nom important de la Country Music. (Titres : *Whole lotta shakin' goin' on ; Great balls of fire ; High school confidential.*)

A côté de ce véritable « carré d'as », Sam Phillips a aussi révélé de nombreux autres artistes : Billy Lee Riley; Carl Mann; Charlie Feathers; Warren Smith; Sonny Burgess, sans oublier les texans Roy Orbison et Sleepy La Beef.

B) *Les autres interprètes.* — a) *Gene Vincent (1935-1971) :* Vincent Gene Craddock n'a guère connu le succès commercial que l'aura légendaire qu'il a acquise auprès des admirateurs de Rockabilly pourrait le faire croire. Compositeur du célèbre *Be Bop a lula*, ce Virginien chétif et malade est le créateur d'une musique fébrile et syncopée, souvent ouvertement sexuelle, qui a remarquablement traversé les années.

b) *Buddy Holly (1936-1959) :* Ce texan, très influencé par le Western Swing, pratique une musique beaucoup plus douce et tranquille que celle de la plupart des autres artistes de Rockabilly, ce qui n'exclut pas l'omniprésence d'un rythme effervescent. Si *Peggy Sue* reste sa composition la plus célèbre,

Blue days, black nights ou *That'll be the day* sont tout aussi réussis.

c) *Wanda Jackson (1937) :* Cette extraordinaire chanteuse, époustouflante de fougue et de *feeling*, a été la « Reine » incontestable du Rockabilly, avec des pièces aussi dévastatrices que *Let's have a party*, *Fujiyama Mama* ou *Riot in cell block n° 9*. Elle a remarquablement réussi à se maintenir au premier plan de la Country Music grâce à des ballades orthodoxes *(In the middle of a heartache)* et à une conversion au Gospel.

d) *Les Everly Brothers :* Don (1937) et Phil (1939), fils du guitariste Ike Everly, sont les tenants d'un Rockabilly beaucoup plus doux. En fait, profondément enracinés dans la musique appalachienne, ils continuent d'une certaine façon la tradition des duos montagnards *(Wake up little Susie, Bird dog)*.

D'autres noms mériteraient une étude plus détaillée, tels Ricky Nelson, Eddie Cochran — un excellent guitariste plus populaire en Europe qu'en Amérique —, Johnny Carroll, Roy Hall, Link Wray, Janis Martin, Duane Eddy, Sanford Clark. Cette courte période du Rockabilly demeure finalement comme un des moments les plus foisonnants de l'histoire de la Country Music. Mais, la prise d'assaut de la « Pop » musique nationale s'étant effectuée — avec heurts et violences —, le Rock and Roll, pour occuper durablement la place n'avait d'autres ressources que de s'affadir, se stéréotyper et se couler dans le moule de l'Amérique moyenne. Les nouvelles vedettes du début des années 60 — Fabian ou Frankie Avalon — ne sont plus que de mièvres copies de leurs flamboyants prédécesseurs et, nouvelles Variétés américaines, n'ont plus guère de rapports avec l'histoire de la Country Music.

II. — La Country Music face au Rock and Roll

Avec la vague du Rockabilly, tous les noms confirmés de la Country Music sont réduits à la défensive. Pour eux, il n'y a pas plusieurs possibilités : s'adapter ou, sinon disparaître, à tout le moins devenir un artiste secondaire avec moins de disques, moins de passages à la radio et des engagements moins fréquents et moins bien rémunérés.

C'est dans cette ambiance de crise et de marasme que le monde de la Country Music, regroupé une nouvelle fois à Nashville, réagit en s'engageant à fond dans la voie de la commercialisation à outrance, créant le Nashville Sound.

1. Le Nashville Sound : vers la « Country Pop ». — En fait, la tentation de coller le plus près possible aux variétés américaines, en faveur dans les Etats yankees et jugées bien plus honorables que la musique *hillbilly*, n'est pas née avec le Nashville Sound. Toujours en germe dans la Country Music depuis Jimmie Rodgers, le désir pour certains artistes de paraître urbain a particulièrement été fort après la guerre, lorsque l'immigration, disséminant les Sudistes dans les villes industrielles du Nord, permettait aux chanteurs de Country Music d'atteindre, au-delà de leur public spécifique et à travers les programmes de radio diffusés dans le Nord, une nouvelle audience *a priori* rebutée par les côtés les plus crus de la musique d'origine rurale. C'est ainsi que plusieurs artistes sudistes ont dès la fin de la guerre sciemment adopté des sonorités douces, commerciales, faciles à écouter *(easy listening)* qui leur ont valu le sobriquet de *Country*

crooners puisqu'ils tentaient de rivaliser avec les vrais *crooners*, Frank Sinatra ou Frankie Laine.

A) *Les premiers « Country crooners ».* — Ils ont commencé comme des artistes tout à fait traditionnels mais les circonstances tout autant que leurs goûts personnels ou leurs qualités vocales particulières leur ont permis d'élargir leur audience. Il faut noter qu'en procédant ainsi ils prenaient le risque de décevoir leur auditoire proprement sudiste, ce qui ne s'est pas produit, celui-ci bien au contraire leur restant en majorité fidèle. Ce fait ne manquera pas d'influencer les promoteurs du Nashville Sound.

C'est ainsi qu'*Eddy Arnold* (1918) devient le premier véritable *Country crooner*. Il débute dès 1937 comme chanteur de Pee Wee King, habillé en cow-boy. Mais son style vocal maniéré, modulant les phrases et détachant les syllabes, lui vaut un grand succès, particulièrement auprès du public féminin, ce qui lui permet d'entreprendre une carrière personnelle en 1944. *It's a sin*, *Bouquet of roses* et *That's how much I love you* sont des ballades langoureuses très différentes du Honky Tonk dominant alors, et Arnold fait un effort conscient pour se débarrasser de son image rurale (accent, apparences vestimentaires et jeu de scène), se faisant le pionnier d'un style urbain et policé qui lui permet de déborder largement le public de la Country Music.

Clyde « Red » Foley (1910-1968) a aussi tout fait pour être considéré comme un *Country crooner,* bien que ses racines rurales aient toujours été plus apparentes. C'est avec des pièces extrêmement maniérées *(Mississippi, Midnight)* qu'il a connu ses plus gros succès, s'imposant comme le *Gentleman de la Country Music.*

B) *Chet Atkins et la création du Nashville Sound.* — Originaire d'une région très isolée du Tennessee, Chet Atkins (né en 1924) s'investit totalement dans la guitare sous l'influence des disques de Merle Travis et met au point un jeu de guitare à quatre doigts ultra-

sophistiqué, virtuose et complexe, qui lui permet d'enregistrer dès 1950 pour RCA. Ses talents de guitariste lui permettent de devenir l'accompagnateur le plus demandé au Grand Ole Opry comme lors d'innombrables séances d'enregistrement à Nashville. Lorsque RCA décide d'y ouvrir des studios permanents, Chet Atkins est naturellement choisi pour en prendre la direction. Il rassemble les musiciens, prépare les séances, peaufine les arrangements et figure souvent sur les disques qu'il produit ainsi. Il a généralement recours toujours aux mêmes jeunes musiciens talentueux de Nashville : les guitaristes Hank Garland et Grady Martin, le pianiste Floyd Cramer — aux délicates notes glissantes —, le bassiste Bob Moore, puis le saxophoniste Boots Randolph, l'harmoniciste Charlie McCoy et beaucoup d'autres qui deviennent les premiers véritables musiciens de studio de Nashville. Liés entre eux par une longue pratique musicale et une amitié certaine, ils en viennent à constituer un clan fraternel qui impose sa marque à Nashville.

Ce Nashville Sound est de façon saisissante tout à fait à l'image de la musique de Chet Atkins : perfectionniste, élégante, subtile, légèrement marquée par le jazz et par-dessus tout décontractée et extrêmement facile à écouter. L'aisance de ces musiciens, la rapidité avec laquelle ils enregistrent derrière n'importe qui, le succès même de leur style finit par leur assurer une omniprésence qui deviendra peu à peu écrasante : s'adaptant au départ aux désirs des artistes, ils vont progressivement voir ceux-ci désirer s'adapter à leurs arrangements qui sombreront immanquablement dans la routine et le stéréotype.

Chet Atkins recherche avant tout le succès commercial le plus large. L'obtenant avec Eddy Arnold, il

continue sur cette voie : tout ce qui rappelle trop ostensiblement les origines rurales de la Country Music (violon montagnard, steel guitare) est gommé, une double ligne de basses (contrebasse, basse électrique) renforçant le rythme. Lorsque le Rock and Roll semble reléguer la Country Music au rang de la petite musique régionale qu'elle était à l'origine, Chet Atkins apparaît comme le seul espoir de Nashville. De nombreux studios y sont désormais installés, employant des centaines de personnes autour desquelles gravitent des dizaines d'artistes et autant d'activités qu'il faut sauvegarder. Atkins décide alors de se lancer dans deux directions parallèles : accueillir tous les amateurs de Variétés qui ne se reconnaissent pas dans le Rock and Roll; récupérer, assagir et élargir les artistes de Rockabilly. Après le succès commercial des séances qu'il produit avec Elvis Presley, Chet Atkins devient le principal personnage de Nashville. Il commercialise encore le Nashville Sound, ajoutant des violonades sirupeuses et des chœurs angéliques au son déjà très sophistiqué de ses musiciens de studio.

En compagnie d'une poignée d'autres producteurs (Don Law, Owen Bradley), de la chanteuse Anita Kerr — qui dirigera presque tous les chœurs féminins devenus omniprésents — et de quelques musiciens de studio, Chet Atkins impose définitivement le Nashville Sound à l'intérieur comme à l'extérieur de la Country Music. Mieux! Il finit par faire confondre Nashville Sound *et* Country Music au grand public américain et, par là même, en Europe, ce qui explique aussi les préventions qu'un public non informé a parfois à l'égard de la Country Music dans son ensemble. Pardessus tout, c'est surtout lui qui a fait de la Country Music l'industrie milliardaire qu'elle est aujourd'hui,

et de Nashville l'éminent centre musical qui abrite les bureaux de toutes les compagnies discographiques et attire les artistes de tous les genres et du monde entier à la recherche de ce « son » si particulier. Le Nashville Sound, réflexe de survie, a en fait et de façon tout à fait surprenante transformé en un véritable Empire musical ce qui n'était qu'une musique ethnique américaine parmi d'autres. Mais, occupant le terrain de la Variété internationale et de l'*easy listening*, de commercialisations en commercialisations, le Nashville Sound a, au cours des années 60, fini par sombrer dans une sorte de musique d'ambiance sans goût ni couleur, sans *feeling* ni éclat, totalement dénuée de l'émotion, de la simplicité et de la chaleur qui font l'essence de la Country Music. Le Nashville Sound a en fait quelque part cessé d'être vraiment de la Country Music au point que son fondateur, Chet Atkins lui-même, s'en est publiquement alarmé et a prôné un retour à la tradition!

Mais en fin de compte, en donnant plus qu'une teinte urbaine et policée à la Country Music, le Nashville Sound lui a aussi donné l'honorabilité définitive que les *hillbillies* souhaitaient probablement eux-mêmes acquérir. Ce qui explique le long succès des principaux artistes de ce Nashville Sound : Jim Reeves (1923-1964) qui représente à merveille ce style avec sa voix chaude et riche utilisant un irrésistible effet de vibrato; Marty Robbins (1925-1982) qui a aussi gravé des titres dans un curieux style modernisant celui des « cow-boys chantants »; Patsy Cline (1932-1963) qui apparaît comme l'équivalent féminin de Jim Reeves; Faron Young, à la chaude élégance vestimentaire et à la voix compassée; Hank Locklin; Ferlin Husky; Sonny James et les chanteuses Skeeter Davis

et Connie Smith. Ces artistes ont indubitablement fait preuve de personnalité dans un système qui, au cours des années 60, est apparu comme de plus en plus désincarné, sans valeur émotionnelle et mécanique et répétitif jusqu'à l'autocaricature.

2. **Permanence du « Honky Tonk ».** — A) *Le phénomène.* — Coincé entre le Rockabilly qu'il avait en grande partie lui-même engendré et le Nashville Sound qui se proposait délibérément d'ancrer la Country Music aux antipodes de son style, le Honky Tonk a maintenu durant ces années difficiles une présence discrète mais réelle, surtout grâce à des musiciens texans fidèles aux sources. Mais ce nouvel Honky Tonk a incorporé de nombreuses sonorités à la mode, celles du Nashville Sound mais surtout celles plus voisines du Rockabilly. A la fin des années 50 et au début des années 60, l'électrification des instruments est définitive et générale. Si le violon, aux sonorités jugées trop rurales et pour cela délaissé aussi bien par le Rockabilly que par le Nashville Sound, est aussi un peu remisé par le Honky Tonk, la steel-guitare, autre instrument favori du genre, atteint une omniprésence totale, rendue possible par l'apparition simultanée de plusieurs remarquables musiciens tels que Pete Drake, Lloyd Green, Buddy Emmons, Speedy West ou Ralph Mooney. Autour de ce Honky Tonk teinté d'un zeste de Rockabilly se constituera alors un bloc traditionaliste qui s'opposera au Nashville Sound et à tous ses excès.

B) *Les interprètes.* — a) *Ray Price (1926) :* Un pur Indien Cherokee, Ray Price, est le grand tenant de la tradition Honky Tonk entre 1958 et 1962. S'inspirant autant de Hank Williams que de Bob Wills, il s'entoure d'un superbe orchestre, les Cherokee Cowboys. La prédominance d'un violon très *bluesy*,

la virtuosité de Buddy Emmons à la pedal-steel guitare, les irrésistibles basses ambulantes et la voix de Ray Price qui semble émerger d'une fontaine de whisky confèrent à sa musique un extraordinaire appel *(Crazy arms, City lights, My shoes keep walking back to you)*.

b) *George Jones (1931)* : Son registre vocal, étonnamment ample, qui lui permet de passer des basses aux aiguës sans perdre ni clarté ni précision, en fait un des tout meilleurs chanteurs de la Country Music. Fortement influencé par Hank Williams, il ne connaît le vedettariat qu'au début des années 60 à Nashville où il apparaît comme un défenseur farouche de la tradition Honky Tonk *(The window up above, She thinks I still care, Why baby why)*. Cela ne l'empêchera pas de sombrer progressivement dans la sur-orchestration et le stéréotype, malgré quelques excellents duos avec sa femme d'un moment, Tammy Wynette.

c) *Johnny Horton (1929-1960)* : Il a enregistré dans une veine très proche du Rockabilly *(Honky Tonk man)* avant de connaître coup sur coup plusieurs gros succès avec des sagas historiques comme *Sink the Bismark*, *North to Alaska* et surtout le savoureux *Battle of New Orleans*.

d) *Red Sovine (1918-1980)* : Cet émule direct de Hank Williams et de Webb Pierce a véritablement créé un petit genre particulier de la Country Music, la chanson pour routiers, promus au rang de nouveaux cow-boys sillonnant l'Amérique moderne à leur volant et dont on exalte les errances, les amours perdues et les aventures multiples. Sur le plan musical, Red Sovine et ses nombreux émules (Dave Dudley en particulier) pratiquent un style très rythmé, ancré dans la Honky Tonk avec de forts emprunts au Rockabilly. (Titres : *Giddyup Go ; Phantom 309 ; Teddy Bear*.)

Ces artistes, ainsi que plusieurs autres tels que Mel Tillis, Porter Wagoner, Moe Bandy ou Stonewall Jackson, démontrent en tout cas, par leur succès ou leur émergence même, que la Country Music, soumise à l'électrochoc du Rockabilly puis à l'anesthésie du Nashville Sound, a réussi à conserver un important fond traditionnel qui se révélera un creuset musicalement rénovateur à partir du milieu des années 60.

CHAPITRE VI

LA COUNTRY MUSIC PARTOUT (1965-1995)

Au sortir de ce qui est souvent décrit comme la période la plus sombre de son histoire, la Country Music est considérablement renforcée et parfaitement préparée à s'étendre très au-delà des frontières ethniques, géographiques et culturelles qui marquaient ses limites.

Qu'on en juge! Le Rockabilly a été somme toute aisément absorbé par la Country Music et, ingrédient nécessaire et essentiel du Rock and Roll, il a tout naturellement favorisé une interdépendance entre les deux genres, permettant aux musiciens venant de la Country Music d'y faire une fructueuse carrière : n'oublions pas qu'Elvis Presley est le prototype parfait du prolétaire sudiste qui, une décade plus tôt, n'aurait probablement jamais pu sortir de la musique *hillbilly*. Parallèlement, le Nashville Sound a attiré un nombre considérable d'américains moyens, choqués de ce qu'ils jugeaient excessif dans la nouvelle musique populaire.

En fait, la Country Music a subi un sort semblable à celui de sa proche cousine, la musique noire qui a évolué à partir du blues. Mais avec une différence de taille : le Honky Tonk, noyau traditionnel/moderne

de la Country Music (et qui y occupe une place largement comparable à celle du blues électrique dans la musique populaire noire) est resté fort et important. Non seulement il n'a pu être rejeté par les autres courants de la Country Music qui auraient bien voulu se débarrasser de cette parenté par trop pauvre et ostensiblement paysanne, mais le Honky Tonk s'est renouvelé et réadapté, réimposé à eux, s'affirmant comme l'élément clé, conscience fière et vigilante, de la tradition musicale sudiste. Cela explique très probablement que la Country Music ait su conserver jusqu'à aujourd'hui une certaine unité malgré d'évidentes tensions centrifuges.

Cependant, la véritable guerre de positions menée par la Country Music en direction de tous les genres musicaux, cette espèce d'appétit glouton qui l'anime, en a aussi fait un kaléidoscope mouvant et multiforme qui prend les aspects les plus différents selon les angles de vision et qui risque à tout moment d'éclater. Ce phénomène d'expansion multi-directionnelle a d'abord un peu paradoxalement été causé par une découverte de la tradition rurale sudiste par les jeunes intellectuels Yankees des campus universitaires.

I. — Le Renouveau de la tradition

1. Le « folk boom » et ses conséquences. — A) *Le phénomène.* — Le *folk boom* prend ses racines dès les années 20 et 30 au sein de l'intelligentsia ultra-libérale, syndicaliste et socialisante groupée à New York au sein du quartier universitaire de Greenwich Village. Ce courant de pensée défend plus ou moins explicitement les vertus jugées fondamentales de l'Amérique — liberté, démocratie, autarcie culturelle et

économique — contre la mainmise des puissances d'argent sur les citoyens. Ce courant trouve son expression culturelle la plus parfaite autour des musicologues Charles Seeger et Alan Lomax dans une espèce d'exaltation de la musique folklorique, simple, dépouillée, facile à interpréter qui, par contraste avec celle des producteurs de Tin Pan Alley, serait seule authentiquement populaire parce que permettant à l'artiste et à son auditoire de participer ensemble à une œuvre commune. Alan Lomax, qui travaille pour la Bibliothèque du Congrès, ramène de voyages dans le Sud une masse impressionnante de chansons et de thèmes musicaux qui sont interprétés et réinterprétés dans les boîtes de Greenwich Village lors de réunions informelles (les *Hootenannies*) où il y a autant communion d'idées que de musique. Peu à peu ce mouvement attire autour de Pete Seeger — le fils de Charles — des musiciens venus de tous les horizons à New York, souvent pour des raisons les plus diverses : le *songster* texan Leadbelly; les *bluesmen* des Carolines, Sonny Terry et Brownie McGhee; Woody Guthrie, ou les New Yorkais Burl Ives et Louis Hayes. Des groupes naissent de ces rencontres — les Almanac Singers, les Weavers notamment — qui enregistrent pour le petit label Folkways de Moses Asch. Si les Weavers obtiennent dès 1949 un certain succès avec *Goodnight Irene*, c'est avec le développement et la démocratisation des Universités américaines dans les années 50 que le mouvement « folk » prend une ampleur que ses promoteurs n'avaient certainement jamais rêvée. L'idéalisme et la générosité sous-jacente dans le « folk » rencontrent celles de la jeunesse Yankee. Entre 1958 et 1962, le Kingston Trio, les Brothers Four, Peter Paul and Mary, les Limelighters, le Chad Mitchell

Trio, avec de vieilles ballades sudistes comme *Tom Dooley* ou *Ox-driver song* obtiennent des succès commerciaux importants et deviennent de grandes vedettes du disque et de la scène. Le « folk », farouchement acoustique, devient la musique à la mode et suscite un engouement extraordinaire dans la jeunesse nordiste qui l'utilise comme un moyen de contestation de la société existante et dont les porte-parole, Bob Dylan, Joan Baez, Phil Ochs ou Buffy Sainte-Marie suivent ainsi la voie de leurs modèles, Pete Seeger et Woody Guthrie. Il faut remarquer qu'avant les compositions très personnelles que ces jeunes artistes produiront surtout à partir de 1962 — soit finalement assez tard et largement à l'instar de Bob Dylan — l'essentiel du répertoire du « folk » est composé de thèmes puisés dans la plus ancienne tradition sudiste — surtout l'Old Time — parée ainsi implicitement de toutes les vertus! Paradoxe! L'idéologie progressiste, antiraciste et socialisante du courant « folk » est ainsi véhiculée par les produits d'une culture traditionaliste, conservatrice et ségrégationniste, directement issue de la société coloniale esclavagiste! Après 1964-1965, le *folk boom*, déjà sur le déclin visible dès 1962, disparaît assez rapidement, la plupart des jeunes personnalités qui s'y sont révélées empruntant l'instrumentation électrique et passant dans d'autres domaines musicaux, essentiellement le *folk rock* qui deviendra une des bases du nouveau Rock américain.

D'origine artificielle et ne reposant sur aucune véritable tradition populaire, le *folk boom* n'appartient certes que marginalement à notre étude mais il a cependant eu plusieurs conséquences importantes sur la Country Music. Il a d'abord largement concouru à ouvrir la musique populaire nordiste aux sons

sudistes de l'Old Time et du blues. Certains auteurs parlent d' « ethnicisation » irréversible de la musique américaine. Selon nous, il s'agit bien plutôt d'une émergence culturelle du Sud dont la société beaucoup plus riche, contrastée et vivante, a su engendrer des formes musicales et culturelles neuves et excitantes qui ont progressivement conquis le nord des Etats-Unis avant d'être internationales. En attirant explicitement l'attention du public sur les formes les plus anciennes de la tradition rurale sudiste, le « folk boom » a provoqué la résurgence de celles-ci : au « blues revival » a correspondu un « Old Time revival », qui a trouvé son expression favorite dans d'immenses festivals près des campus universitaires. Des millions de nouveaux auditeurs se sont trouvés ainsi exposés aux premiers sons de la Country Music et ont souvent tout naturellement exploré d'autres formes plus contemporaines de ce domaine.

B) *Renaissance de l'Old Time.* — Elle se situe très directement dans le prolongement des Hootenannies. Mike Seeger, le frère cadet de Pete, fonde les New Lost City Ramblers, un groupe Old Time sur le modèle de Charlie Poole ou Clayton McMichen. Le succès des Ramblers, d'abord bien modeste, culmine à la fin des années 50 avec *Freight train*, une composition d'Elizabeth Cotton, une guitariste noire dans la pure tradition appalachienne qui travaillait pour les Seeger. Dans leur sillage, un nombre impressionnant de nouveaux groupes Old Time se forment dans le Nord-Est (Red Clay Ramblers, Highwoods String Band...). Certains néophytes, convertis à la musique Old Time à travers ces jeunes interprètes, se tournent vers les véritables créateurs du genre qui, âgés et retirés de la

scène musicale active, continuaient cependant à jouer pour de petits auditoires locaux. Plusieurs véritables expéditions sont ainsi organisées dans le Sud pour trouver et enregistrer des musiciens traditionnels. C'est ainsi que Frank Proffitt, Clarence Ashley ou Dock Boggs reviennent sur la scène musicale active. D'autres musiciens qui n'avaient jamais enregistré sont découverts dans l'enthousiasme. C'est en 1960, au cours d'une de ces expéditions, que le musicologue Ralph Rinzler découvre Doc Watson, la figure majeure de cet « Old Time revival ».

Né en 1923 et aveugle de naissance, *Doc Watson* a passé sa vie dans une région montagneuse isolée du Sud appalachien. Très influencé par Merle Travis, auditeur attentif du Grand Ole Opry depuis son enfance, il n'est en fait pas vraiment un artiste Old Time mais, capable d'interpréter tous les genres successifs de la Country Music, il est plutôt une sorte d'histoire vivante de la musique de cette région. Aux festivals « folk » et dans les clubs de Greenwich Village, Doc Watson crée un véritable choc. Doté d'une belle voix profonde et d'un répertoire éclectique et très étendu, Doc Watson dégage par-dessus tout une authenticité et une chaleur humaine rares qui forcent l'attention. En outre, c'est un extraordinaire guitariste aussi à l'aise dans la technique du *fingerpicking* à la Merle Travis que dans celle du *flatpicking*, jouée note par note au médiator et dans laquelle il fait montre d'une dextérité, d'une clarté et d'une précision tout à fait étonnantes. Virtuosité, humanité, simplicité, générosité, les qualités de Doc Watson lui ont valu un succès considérable qui ne s'est jamais démenti depuis. Il a influencé directement une cohorte de jeunes guitaristes (Tony Rice, Dan Crary, Norman Blake) que l'on rattache plus généralement au courant du Nouveau Bluegrass. (Titres : *Doc's rag ; Shady grove ; Freight train boogie ; If I needed you.*)

C) *Le Nouveau Bluegrass.* — Assez rapidement en effet, ce vaste courant d'intérêt pour l'Old Time, en voie de disparition totale dans le Sud, s'est reporté sur le Bluegrass, moderne et vivant, dont les sonorités

acoustiques et la quasi-philosophie (retour à la tradition, refus du commercialisme) rejoignaient les préoccupations des amateurs venus du folk boom.

Le Bluegrass avait été très durement touché par la vague du Rockabilly mais avait cependant réussi à conserver dans le Sud un noyau de fidèles. Le folk boom constitue la bouffée d'air nécessaire pour le Bluegrass qui va y trouver une deuxième jeunesse. Grâce surtout à Flatt et Scruggs, très tôt présents dans les grands festivals « folk », le jeune public du Nord-Est découvre le Bluegrass avec un grand enthousiasme. Sur le modèle des fondateurs du genre, des dizaines de groupes se forment, particulièrement à Washington, porte du Vieux Sud, qui devient la place centrale de ce Nouveau Bluegrass que les Américains appellent progressivement *Newgrass*.

Les *Country Gentlemen*, composés au départ de Charlie Waller (guitare), John Duffey (mandoline), Eddy Adcock (banjo) et Bill Emerson (basse), musiciens de la région de Washington — qui demeurera le centre de ce nouveau courant —, sont le premier et le plus célèbre de ces groupes. Extrêmement éclectiques — leur répertoire va de Bob Dylan ou des musiques de films aux airs montagnards traditionnels — excellents *showmen* et remarquables musiciens, les Country Gentlemen sont véritablement les promoteurs de ce Newgrass, évidemment moins ancré dans la tradition que Bill Monroe, mais très attaché aux formes de la musique (instrumentation, improvisation, harmonies vocales).

Le Newgrass est aussi intéressant en ce qu'il a substantiellement touché des jeunes musiciens du Sud qui ont embrassé ce style, lui assurant ainsi un ancrage ethno-culturel qui l'a maintenu en vie au-delà d'une mode. Avec la vogue des festivals en plein air qui permettent aux artistes de nombreuses possibilités d'engagements, ses figures historiques toujours actives, ses revues spécialisées et une masse d'amateurs fidèles, le Bluegrass a su prospérer modestement à l'ombre du Nashville Sound. Vassar Clements, Bill Clifton, les Dillards, Seldom

Scene, Mike Aulridge, Tony Trischka, Tony Rice et surtout Bill Keith — qui a mis au point un style de banjo « chromatique », original et virtuose — sont les principaux noms de ce courant. S'ouvrant de plus en plus au jazz et au Rock, sophistiqué, complexe et éclectique, le Newgrass désigne en fait une musique essentiellement acoustique, quelle que soit l'inspiration de départ qui, elle, est de moins en moins traditionnelle. Mais l'influence du jazz et une très libre adaptation/modernisation de la tradition montagnarde, n'est-ce pas la démarche même qu'avait adoptée Bill Monroe en fondant le Bluegrass ?

2. **L'école californienne.** — Elle est la création délibérée du chanteur et guitariste texan *Buck Owens* (1929) qui, s'inspirant de Tommy Collins, construit autour de son ranch californien de Bakersfield des studios d'enregistrement, intéresse le label Capitol à ses activités et attire autour de lui une pléiade de musiciens originaires du Sud-Ouest, des vétérans comme Rose Maddox ou des nouveaux venus comme Wynn Stewart ou Don Rich. Cette ambiance « familiale » transparaît tout à fait dans le Honky Tonk californien de Buck Owens. Bien produite, pleine d'enthousiasme et de vigueur, sa musique rencontre un succès commercial croissant et concurrence dans les hit-parades les morceaux stéréotypés confectionnés à Nashville. *My heart skips a beat, Act naturally, I've got a tiger by the tail* ou *Cryin' time* sont de très belles réussites, modernisant avec bonheur le Honky Tonk.

Mais plus encore qu'Owens, c'est *Merle Haggard* (1937) qui a donné ses lettres de noblesse à l'école de Bakersfield. Né dans l'Oklahoma au pays du Dust Bowl, d'une famille misérable, condamné à la prison pour attaque à main armée, Merle est libéré en 1960 et décide de tenter une carrière de musicien professionnel sur le modèle de son idole Bob Wills. Il gagne un peu par hasard Bakersfield où il est accueilli par

Buck Owens pour qui il enregistre bientôt. Sa superbe voix, pleine et chaleureuse, l'excellent soutien de son orchestre — les Strangers — ainsi que ses remarquables talents de compositeur lui permettent d'obtenir un succès constant depuis *Sing a sad song* en 1964. La sincérité de Merle Haggard, son sens poétique et l'authenticité de son expérience personnelle donnent une force particulière à ses meilleures réussites : *Mama tried*, *Lonesome fugitive*, *Daddy Frank*, *Workingman blues*, *Uncle Lem*. Salué à ses débuts par les jeunes gens issus du « folk boom » comme un nouveau Woody Guthrie, Merle Haggard les a considérablement déçus en composant en 1970 *The Fighting side of me*, une pièce patriotique et surtout le savoureux *Okie from Muskogee*, interprété à tort par l'extrême-droite américaine comme un hymne à sa gloire, et qui a placé un moment Merle Haggard au centre d'une intense polémique qu'il n'a pas voulu prolonger.

L'école de Bakersfield démontre en tout cas avec éclat la pérennité d'une certaine tradition face à la surcommercialisation de la Country Music.

II. — Tensions à Nashville

1. Heurs et malheurs du nouveau Nashville Sound. — Le Nashville Sound était un succès évident en termes commerciaux et de nombreuses forces poussaient à son extension. Mais le problème central était de savoir jusqu'où aller trop loin. Face à un Chet Atkins de plus en plus récalcitrant, mais non plus capable de contrôler le mouvement qu'il avait mis en marche, la machine du Nashville Sound va désormais développer sa logique propre jusqu'au point de rupture à l'intérieur de la Country Music.

A) *Le marketing de la Country Music.* — C'est indiscutablement l'œuvre du producteur *Billy Sherrill.* Venu de chez Sun, Sherrill est avant tout un homme d'affaires qui désire « vendre » la Country Music le plus possible au plus large public. Pour ce faire, il lui semble nécessaire d'aller très au-delà de ce qu'avait fait Chet Atkins. Il ajoute en fait à l'instrumentation déjà chargée du Nashville Sound toute la gamme des possibilités offertes par l'électronique : orchestrations massives, violonades, chœurs, cuivres, multiplication des voix et de l'écho... toute la technique des Variétés au service de la Country Music qui reste néanmoins présente par une certaine permanence des thèmes. Ces méthodes n'auraient cependant pu être employées dans la Country Music si tout le complexe nashvillien ne tendait désormais à cela : il faut vendre avant tout et adapter le produit à cet impératif primordial! Cette opération de marketing est particulièrement bien illustrée par la création en 1972 de *Opryland,* un parc d'attractions situé très en dehors de Nashville et de la dégradation de l'environnement urbain, et destiné à entourer le nouveau bâtiment du Grand Ole Opry que le succès du spectacle rendait par ailleurs nécessaire. Sur le modèle de Disneyland, Opryland est un gigantesque complexe d'amusements où la musique occupe certes une place centrale mais dont tout — souvenirs, manèges, promenades en barque, sandwiches et boissons, et même la présence de treize scènes simultanées — aboutit en fait à en donner une image caricaturale et effroyablement artificielle. Inauguré en 1975 par Richard Nixon, Opryland représente d'une certaine façon le triomphe du nouveau Nashville Sound. A travers la Country Music Association (CMA), créée au départ en 1958 pour promouvoir la Country Music

mais devenue une sorte de délégation commerciale, Nashville a travaillé dur pour être ainsi consacrée. Désormais, la Country Music de Nashville s'identifie le plus près possible à la majorité silencieuse américaine, cet amas de citoyens présumés stables, conservateurs, vertueux et ardemment patriotiques. Mais à l'intérieur de cette majorité, toutes les nuances sont visées, y compris les minorités ethniques! C'est ainsi qu'avec Charley Pride — un superbe chanteur de ballades — Stoney Edwards ou O. B. McClinton, les Noirs deviennent des vedettes à part entière de la Country Music; avec le sémillant Johnny Rodriguez et Freddy Fender, c'est la minorité chicano qui peut trouver son brin de Country Music. Mais c'est surtout par un rapprochement à outrance avec les Variétés que le nouveau Nashville Sound va connaître ses plus grosses ventes, mais aussi, car toute médaille a un revers, ses premières véritables difficultés.

B) *Quand la Country Music se rapproche des Variétés.* — Billy Sherrill a obtenu ses plus gros succès commerciaux avec le trio Charlie Rich, Tammy Wynette et Tanya Tucker.

Charlie Rich (1934), que Sherrill avait connu chez Sun, avait déjà abondamment enregistré pour Sam Phillips depuis 1958 *(Lonely weekends, Mohair Sam)*. Mais Rich, remarquable pianiste et chanteur prenant à la voix voilée, est totalement remodelé par Billy Sherrill qui en fait un musicien ultra-sophistiqué, un *crooner*. *I take it on home, The most beautiful girl in the world*, surarrangés, ultra-commerciaux, sont d'énormes succès qui permettent à Rich de devenir une grande vedette des cabarets chics de Las Vegas.

Sherrill réalise une opération similaire avec *Tammy Wynette* (1942), une chanteuse originaire du Delta du Mississippi. Dotée d'une grande présence scénique, professionnelle jusqu'au bout des ongles, Tammy avait été défavorisée par une voix forte

mais un peu terne. Billy Sherrill se sert de ces lacunes ainsi que de l'apparence de Tammy, faible, morale et saine, pour en faire le prototype de la femme au foyer, celle qui est derrière son mari quoi qu'il arrive et quoi que celui-ci lui fasse endurer : l'antithèse de la femme libérée. Avec *Divorce*, *Stand by your man* et *Another lonely song*, Tammy obtient à partir de la fin des années 60 un succès considérable qui dépasse largement le cadre de la Country Music et qui en fait la *star-symbole* de l'Américaine moyenne choquée par le *Women's lib.*

Autre création de Sherrill, *Tanya Tucker* (1958) devient une *Lolita* sudiste qui aguiche les vieux messieurs mais dont la réussite pourra faire rêver les midinettes. Avec *Delta dawn* et l'équivoque *Would you lay with me in a field of stone?*, Tanya obtient un véritable triomphe qui en fait une des plus grandes vedettes internationales venues de la Country Music. Mais sa musique, de plus en plus arrangée et sophistiquée, appartient plus aux night-clubs des faubourgs chics qu'aux cabarets de son Texas natal.

S'inspirant des méthodes de Sherrill et suivant la même voie de fusion entre la Country Music et les variétés, d'autres artistes ont obtenu d'importants succès commerciaux : Glen Campbell; Roy Clark — un excellent guitariste qui sait être parfois très traditionnel —, Jerry Reed, lui aussi guitariste touche-à-tout qui est en train de réussir une étonnante carrière cinématographique; Ronnie Milsap, Kenny Rogers, David Houston... Avec eux, le nouveau Nashville Sound est, au cours des années 70, devenu une des composantes importantes des Variétés américaines. La voie de Billy Sherrill — qui permettait pour la première fois à des artistes de Nashville de vendre des disques par millions au lieu des quelques habituelles dizaines de milliers — semblait si prometteuse que d'autres artistes jusqu'alors traditionalistes (George Jones, Conway Twitty) s'y engouffraient à leur tour pour avoir une part de ce mirobolant gâteau.

C) ... *Les Variétés se rapprochent aussi de la Country Music.* — Mais il était aussi naïf de croire que les auditeurs sudistes, saoulés de violonades et des chœurs langoureux qui accompagnaient désormais leurs artistes favoris, resteraient encore longtemps hermétiques aux chanteurs venus d'ailleurs, pour peu que ceux-ci missent une touche de Country Music à leurs habituelles Variétés!

C'est ainsi que la chanteuse et pianiste canadienne Anne Murray, totalement étrangère à la Country Music et ne faisant aucun effort pour s'y insérer, obtient en 1970 un grand succès à Nashville avec *Snowbird*, une fade ballade.

Le chanteur *John Denver* (1943), venu du « folk boom », s'était spécialisé dans une sorte de folk-rock léger. Sans la moindre racine sudiste, il idéalise la vie rurale en lui donnant une aura romantique tout à fait irréaliste mais non dénuée d'une certaine poésie. *Take me home, Country Roads, Back home again* et *Thank God, I'm a country boy*, purs produits du courant « folk » urbain à tendance écologiste, deviennent eux aussi d'énormes succès à Nashville!

Finalement, l'Australienne Olivia Newton-John, parce qu'accompagnée d'une lointaine steel-guitare, atteint la première place du Hit Parade de Country Music, sans même l'avoir cherchée! Elue en 1974 « chanteuse de l'année » par une Country Music Association de plus en plus opportuniste et à la dérive des goûts de l'Amérique moyenne, Olivia ne se rend même pas à Nashville pour y recevoir son prix. Cela déclenche alors une intense polémique dans le monde de la Country Music, inquiet de cette invasion.

2. **La réaction.** — Elle était en germe depuis longtemps, s'appuyant sur le courant traditionaliste issu du *Honky Tonk*.

A) *Prémices et précurseurs.* — Le Texan *Roger Miller* (1936), un protégé de Ray Price, s'impose en quelques années à Nashville comme un compositeur de talent, éclectique, brillant et plein d'humour. Avec

un accompagnement souvent très sobre, il grave sous son nom plusieurs succès importants *(When two worlds collide, King of the road)* avant de s'établir en Californie dans les années 70.

En marge des stéréotypes du Nashville Sound — mais ses compositions seront interprétées dans tous les contextes — Roger Miller ouvre la voie à toute une nouvelle génération de jeunes compositeurs venus à Nashville chercher fortune mais dont la personnalité et le talent demandaient plus de liberté de création que ne l'offrait le système dominant. Bobby Russel, Mickey Newbury, Bobby Goldsboro, John Hartford, Ray Stevens, Don Williams, MacDavis, Tom T. Hall et Shel Silverstein ont développé leur originalité à l'ombre du Nashville Sound, sans vraiment être en révolte contre lui — leurs compositions sont reprises par d'innombrables artistes — mais sans vraiment être totalement intégrés au système. Cependant, ils ne sont en aucun cas des traditionalistes : leur éclectisme, leur modernisme ont aussi œuvré dans le sens d'une fusion de la Country Music avec le reste de la musique américaine.

Au même moment, le reflux du courant folk laissait des séquelles importantes parmi le public urbain du Nord : l'une d'elles était l'image de pureté, de liberté, de joie de vivre liée à la Country Music tout entière et à Nashville en particulier! Ignorants du contexte local, de l'histoire et des vicissitudes modernes de la Country Music, les anciennes vedettes du mouvement « folk », reconverties aux sonorités électriques du Rock, prennent l'habitude de venir enregistrer à Nashville — où les conditions techniques, financières et musicales sont réellement bien meilleures — et d'y acquérir en passant un certificat « Country » qui

élargira leurs ventes et confirmera leurs origines. Mais c'est Bob Dylan lui-même qui provoque le choc le plus important en enregistrant, lui poète révolté, son *Nashville Skyline* en 1969, entouré des meilleurs musiciens de studio du Nashville Sound dans les studios locaux. Peu à peu, le complexe musical de Nashville — studios, musiciens, arrangeurs — devient le passage obligé de beaucoup de vedettes du monde entier, de Joan Baez à Ringo Starr en passant par Johnny Halliday et Eddy Mitchell. Progressivement, ces enregistrements faits à Nashville aident à répandre les sonorités de la Country Music aux quatre coins du monde.

B) *Les nouvelles femmes de la Country Music.* — Elles ne sont certes pas toutes en marge du Nashville Sound (Tammy Wynette) mais comme pour leurs aînées leur seule présence est déjà un signe important de progrès. Accédant au vedettariat, ces nouvelles artistes vont parler de leurs problèmes et imposer dans la Country Music une sensibilité féminine authentique. Elles projettent des images de jeunesse et d'indépendance, nouvelles dans la société sudiste, et célèbrent, ouvertement le plaisir sexuel.

a) *Loretta Lynn (1935) :* Originaire du Kentucky minier mariée dès 14 ans, Loretta Lynn a été la véritable première « superstar » de la Country Music. Excellente chanteuse très expressive et puissante, très influencée par Kitty Wells, Loretta Lynn a su imposer sa musique qui modernise avec goût la tradition du Honky Tonk, et ses compositions intelligentes, sensibles, pleines de simplicité et d'humanité ainsi que de finesse psychologique. Si *The pill* et *X-rated* ont fait un moment scandale, *Don't come home a-drinkin, Here I am again* ou *The letter* ont valu à Loretta une immense popularité que son autobiographie *(Coal miner's daughter)* et le film qui en a été tiré n'ont fait que renforcer.

b) *Bobbie Gentry (1944) :* Cette belle et talentueuse chanteuse a connu un bref mais considérable succès à la fin des années 60 avec une série de compositions hautement personnelles qui décrivent sans complaisance la vie quotidienne déprimante des petites villes de la région du delta du Mississipi dont elle est originaire : *Okolona river bottom band, Chickasaw county* et surtout le remarquable et très mélodieux *Ode to Billie Joe.*

c) *Jeannie C. Riley (1945) :* Elle est aussi devenue très brièvement une vedette internationale grâce à *Harper Valley PTA* en 1968, excellente composition de Tom T. Hall qui dénonce avec férocité l'hypocrisie des notables d'une petite ville du Sud. Malgré ses talents vocaux et physiques et une musique très entraînante, Jeannie n'a pu renouveler ce succès, bien que *The girl most likely* ou *Country girl* soient aussi des pièces très savoureuses.

d) *Dolly Parton (1946) :* Elle a suivi les traces de Loretta Lynn et est depuis quelques années devenue une grande vedette internationale. Dolly, superbe chanteuse à la voix mélodieuse et étrangement enfantine et au physique de pin-up — qu'elle cultive avec une affectation pleine de clins d'œil —, est avant tout une des compositrices les plus douées de la Country Music moderne. Ses meilleurs textes *(Coat of many colours, Jolene, Bargain store, Joshua)* modernisent avec tact, intelligence et humour la tradition montagnarde, démontrant aussi un sens poétique ainsi que de la chute finale dignes des meilleurs écrivains.

e) *Barbara Mandrell (1948) :* Cette excellente chanteuse texane, multi-instrumentiste et douée d'une forte présence scénique, n'a pas tenu toutes les promesses de ses débuts *(Queen for a day)*, oscillant sans cesse entre son propre brin de Honky Tonk très personnel et très bluesy *(Treat him right, Do right woman, do right man)* et d'affreuses rengaines sucrées qu'elle semble favoriser de plus en plus.

Avec ces *Country Ladies*, une présence féminine importante semble s'être installée durablement dans la Country Music. Durant les années 70 — et les années 80 semblent encore amplifier le mouvement — il y a eu plus d'artistes féminines qui se sont impo-

sées dans la Country Music que durant les cinquante années précédentes, faisant ainsi définitivement voler en éclats la prééminence des hommes. Dans des styles différents, mais toutes très personnelles, bien d'autres chanteuses mériteraient d'être citées : Connie Eaton, Cristal Gayle — une sœur de Loretta Lynn —, Norma Jean, Jeannie Seely, Billy Joe Spears, Diana Fargo, Rosanne Cash, Linda Martell — la première vedette féminine noire de la Country Music —, Linda Hargrove, et même Lynn Anderson, Barbara Fairchild et Dottie West, adeptes totales du Nashville Sound.

C) *La rupture : Kris Kristofferson.* — Mais si bien des artistes critiquaient le système dominant à Nashville, la plupart le ménageaient car ils n'osaient s'y attaquer et voyaient aussi en lui une certaine garantie pour leur carrière.

Le chanteur et compositeur *Kris Kristofferson*, né au Texas en 1936, va ouvertement remettre en cause l'*establishment* de Nashville. Arrivé un peu par hasard à Nashville à la fin des années 60 — *via* West Point! — il désire surtout continuer l'œuvre de ses idoles d'enfance, Hank Williams et Ernest Tubb. Mais Nashville n'est pas du tout ce qu'imaginait Kristofferson. S'habillant en hippie, vivotant grâce à des textes — repris par quelques artistes comme Jerry Lee Lewis ou Dave Dudley — qui prennent ouvertement en compte et dans leur langage réel les préoccupations de la jeunesse américaine, Kristofferson réussit soudain à s'imposer, un peu grâce au contrecoup que provoque à Nashville même le succès du *Nashville Skyline* de Bob Dylan. Kristofferson, sorte de poète chevelu et barbu en révolte contre l'autorité, apparaît un peu comme le Bob Dylan local! *Me and Bobby*

McGee, Why me?, Silver-tongued devil and I et surtout le très sensuel *Help me make it through the night* propulsent Kristofferson au premier plan. Fêté désormais par le tout-Nashville qui souhaite le récupérer, il quitte brutalement la ville au milieu des années 70 pour s'installer sur la côte Ouest et y embrasser avec le même succès une nouvelle carrière cinématographique.

L'impact de Kris Kristofferson dans la Country Music moderne est très important. Plus que la valeur artistique de son œuvre, c'est son refus des conventions, son individualisme farouche, son indépendance d'esprit et ses gestes audacieux qui ont frappé Nashville de plein fouet, un Nashville ronronnant dans un système sécurisant et affadissant pour lequel la créativité et la valeur artistique passaient loin derrière les chiffres de vente. Créateur indirect (par son attitude et le succès qu'il en a obtenu) de la « Country Progressiste », il est en fait un traditionaliste qui a mis crûment à jour les erreurs, les perversions et les failles dans lesquelles le nouveau Nashville Sound entraînait sa musique favorite. C'est cet exemple, cette révolte réussie qui a fait agir les créateurs du mouvement « Hors la loi ».

III. — La Country Music hors de Nashville

Malgré ses prétentions hégémoniques, Nashville n'avait réussi qu'à effleurer le Texas et les Etats de l'Ouest. C'est au Texas et par des Texans que la Country Music va encore une fois se renouveler dans les années 70, cette fois en se rapprochant sensiblement de la musique Rock.

1. Les « Hors la loi » d'Austin. — A) ***Willie Nelson et la création du « Redneck Rock ».*** — Né en 1933, Willie Nelson a

comme tous les Texans de sa génération été très influencé par Bob Wills et le Western Swing. Il décide de s'installer à Nashville en 1959 où il se taille une certaine réputation de compositeur dans un genre Honky Tonk modernisé *(Crazy, Family Bible, Hello walls)*. Mais ses propres interprétations, gravées dans un contexte délibérément sobre et dépouillé (une guitare, une basse, une batterie et parfois une steel-guitare) qui met en relief sa voix plaintive et légèrement cassée, n'ont que peu de succès. Durant toute la décennie des années 60, Willie Nelson semble s'accommoder de cet état de fait : il vit de ses compositions, apparaît par-ci par-là au Grand Ole Opry et est connu à Nashville comme un « talent mineur ». L'attitude de Kris Kristofferson le marque profondément et le change en un hippie débraillé et chevelu qui apostrophe violemment l'*establishment* de Nashville. Totalement désabusé, il quitte en 1972 la capitale de la Country Music pour s'installer à Austin, dans son Texas natal.

Austin avait déjà acquis à ce moment-là une certaine réputation musicale. Autour de *Thread-gill's*, un petit club de Country Music, s'est développé au long des années 60 tout un courant à la fois traditionaliste (célébrant le Western Swing et le Bluegrass) et moderniste, ouvert en particulier à la contre-culture Rock (Janis Joplin par exemple). Austin suscite ainsi toute une série de talents à mi-chemin de la Country Music et du Rock californien des années 60, avec de fortes réminiscences de Western Swing et une influence certaine de l'école de Bakersfield. Michael Murphy, l'excentrique *Cosmic Cowboy*; Kinky Friedmann, l'irrésistible *Cowboy Juif* accompagné de ses *Texans Jewboys*; Doug Sahm, aux sonorités mexicaines et quelques autres donnent à Austin la réputation d'un centre mineur mais « progressiste » de la Country Music.

En quelques années, pétri de sa longue expérience passée, Willie Nelson s'impose à Austin, cultive son image de « Hors-la-loi » anti-Nashville et devient une sorte de pape de ce qu'on commence à appeler « mouvement Hors la loi », « Country Progressiste » ou « Redneck Rock » (1). Son œuvre de plus en plus dépouillée sur le plan musical (il enregistre parfois avec une seule guitare acoustique) parle dans un langage simple

(1) Le terme *redneck* (cou-rouge) désigne les paysans sudistes les plus pauvres. D'abord très péjoratif, le terme a été de plus en plus revendiqué avec fierté par les intéressés pour affirmer leur identité, comme toutes les minorités américaines des années 60 et 70.

mais souvent très lyrique des problèmes de la vie *(Red-headed stranger ; Good hearted woman ; On the road again ; My heroes have always been cowboys)*. Cette musique réaliste, intense et personnelle, connaît au milieu des années 70 un succès considérable, dans la Country Music comme auprès du public Rock qui se reconnaît volontiers dans le propos désenchanté et pessimiste de Willie Nelson. Ce mouvement « Hors la loi » attire alors en nombre de nouveaux artistes de Country Music qui apparaissent comme les meilleurs de leur génération.

B) *Les autres « Hors-la-loi ».* — a) *Waylon Jennings (1937) :* Lui aussi Texan venu du Rockabilly, très lié à Willie Nelson, il impose sa musique, très rythmée, et son attitude de rebelle à Nashville même. Jennings se proclame fièrement paysan et emploie le langage cru et sans fard de ses compatriotes. En même temps il cultive au maximum son image de *desperado* viril et séduisant qui, jointe à une belle voix de baryton et un talent certain de compositeur, lui assure un succès commercial de plus en plus important. *(Suspicious minds ; Ladies love outlaws ; Bob Wills is still the King.)*

b) *Tompall Glaser (1937) :* Moins connu, Tompall Glaser a cependant joué un rôle considérable dans le mouvement « hors la loi » en fondant sa propre entreprise de production et ses propres studios, acquérant ainsi pour lui-même et ses amis la liberté nécessaire pour créer une musique originale. L'œuvre discographique de Glaser présente souvent un son très *bluesy* (avec la présence de l'excellent guitariste noir Mel Brown) qui va à merveille avec la voix quasiment rauque de Tompall. Ses compositions sombres et introspectives sont tout à fait remarquables. *(Charlie ; Take the singer with the song ; Lay down beside me.)*

c) *David Allan Coe :* Il présente lui aussi un penchant très fort pour le blues et une attitude très introspective. En fait, condamné pour meurtre, il est le seul véritable repris de justice du mouvement « hors la loi ». Très marqué par son expérience difficile et ses années de prison, ses compositions extrêmement personnelles et souvent très pessimistes sont pleines d'une poésie en demi-teintes. *(Penitentiary blues ; Mississippi lady ; Willie, Waylon and me.)*

d) *Hank Williams Jr. (1949) :* Bien qu'au départ tout à fait étranger au mouvement « hors la loi », le chanteur Hank Williams Jr. — le fils du célèbre Hank Williams — n'a cessé de s'en

rapprocher ces dernières années. Après une jeunesse totalement marquée par l'image mythique de son père dont il reprenait et enregistrait les chansons, il a su se dégager de cette influence écrasante pour trouver son propre style, modernisant la tradition avec intelligence et humour. Sa musique rythmée, dansante est une des choses les plus excitantes qu'on puisse entendre actuellement dans la Country Music. *(The new South ; If heaven ain't a lot like Dixie.)*

De très nombreux artistes faisant partie du mouvement « hors la loi » mériteraient aussi une étude plus approfondie : Jerry Jeff Walker; Johnny Paycheck; Billy Jo Shaver; Joe Ely; les chanteuses Sammi Smith et Jessi Colter; Ed Bruce — le compositeur du remarquable *Mamas, don't let your babies grow out to be cowboys*, un peu l'hymne de l'école d'Austin —; Joe Sun; Delbert McClinton et sans doute beaucoup d'autres qui sont en train de se révéler car ce courant, par sa fraîcheur et sa sincérité, est certainement ce qu'il y a de meilleur et de plus vivant dans la Country Music contemporaine.

Conçue comme une réaction au système sévissant à Nashville, la Country « progressiste » a, paradoxalement et grâce au public Rock, connu un succès commercial encore plus important que celui dont a joui le Nashville Sound! D'une certaine façon et certainement involontairement, le mouvement « hors la loi » a achevé le but fixé à la Country Music par l'*establishment* de Nashville : conquérir l'Amérique!

2. **Le Rock sudiste.** — Depuis le Rockabilly, la musique Rock a toujours été présente dans la Country Music. Mais ce qu'on appelait la contre-culture Rock a aussi, en tant que telle, suscité des vocations dans le Sud (Allman Brothers, Marshall Tucker). Après une décennie de tâtonnements, le Rock sudiste a rejoint

largement le mouvement « Hors-la-loi » et fortement « hors-la-loi ». Ensemble, ils ont préparé l'avènement de la « Nouvelle Country Music ».

Charlie Daniels (1937), multi-instrumentiste et chanteur à la voix embrumée, a commencé comme musicien de studio, enregistrant même avec Bob Dylan. Un des créateurs du style Country-Rock sudiste, Daniels a progressivement évolué, favorisant des thèmes plus traditionnels qui vantent, sans nuances, un patriotisme sudiste.

Tony Joe White (1943). Ce Louisianais pur bayou a commencé sa carrière sous l'étiquette « pop » puis « Rock ». Il s'est ensuite rapproché des « Hors-la-loi », notamment de Waylon Jennings. Compositeur brillant, chanteur sombre, White, influencé par le blues, annonçait aussi la Nouvelle Country Music.

3. **Le Country-Rock californien.** — A la fin des années 60, la Californie — et la région de Los Angeles en particulier — était certainement devenue la terre d'élection de la contre-culture Rock dans laquelle la musique n'était que la partie centrale d'une véritable nouvelle philosophie de l'existence.

Parmi ces jeunes musiciens californiens, nombreux sont ceux qui puisent une partie de leur inspiration dans la Country Music venue de la toute proche Bakersfield. Il se crée ainsi à dix ans d'intervalle une sorte de réplique californienne du « folk-rock » à laquelle on donne plus généralement le nom de Country-Rock. Mais alors que le folk-rock n'avait eu qu'une influence très indirecte sur l'évolution de la Country Music, les temps étaient mûrs pour que le Country-Rock des jeunes Californiens — qui n'étaient ni plus ruraux ni plus sudistes que Bob Dylan et ses émules — apparaisse comme une branche presque intégrale de la Country Music!

L'un de ces groupes, le *Nitty Gritty Dirt Band*, réussit même en se liant aux fils du banjoïste Earl Scruggs, à se faire admettre à Nashville après avoir réalisé l'exploit de réunir autour d'eux certains des plus grands noms de l'histoire de la Country Music (Maybelle Carter, Roy Acuff, Merle Travis, Doc Watson!) pour un somptueux et remarquable album dont le titre *(Will the circle be unbroken)* se veut l'affirmation d'un lien continu depuis la famille Carter jusqu'à eux. Mais si l'enthousiasme de la plupart des musiciens de ce Country-Rock californien permet à leur musique d'être souvent très agréable, peu ont cependant réussi à se situer véritablement dans la mouvance de la Country Music. Malgré tous ses avatars, celle-ci reste indubitablement d'origine ethnique et pour la maîtriser (acquérir ce feeling particulier, employer le mot juste et significatif au bon moment), il faut en fait être imbibé, depuis sa plus tendre enfance, de la culture sudiste qui l'a générée.

Le chanteur *Gram Parsons* (Cecil Connor) (1946-1973) a cependant acquis cette touche d'authenticité qui en fait à la fois la force créatrice la plus éminente du Country-Rock californien et la cause principale de la reconnaissance de cette dernière par les amateurs de Country Music. Tourmenté, torturé, hanté par l'idée du suicide, l'œuvre de Parsons (avec les Byrds et les Flying Burrito Brothers), étrange et excentrique, a pris une dimension particulièrement tragique après sa mort, laissant une amère impression d'inachevé.

La chanteuse *Emmylou Harris* (1949) représente le meilleur de ce Country-Rock californien. Très liée à Parsons, elle a réussi à forger son propre style léger, décontracté, nostalgique et auquel la fraîcheur, la sincérité et la belle voix claire de la chanteuse confèrent un attrait irrésistible *(Boulder to Birmingham; If I could only win your love; Sin city; One of these days)*. Il y a dans sa musique comme une manière de synthèse historique : de fortes touches des duos montagnards, l'allant et le rythme du Western Swing, l'atmosphère feutrée des bars du Honky Tonk, les solos de guitare du Rockabilly et la fantomatique présence sous-jacente de Gram Parsons.

Reine incontestée du Country-Rock, reconnue à Nashville où elle s'est liée à Dolly Parton, Emmylou Harris est devenue aussi la grande représentante internationale de la Country Music.

IV. — La Nouvelle Country Music

Durant les années 1985-1995, la Country Music a connu une expansion extraordinaire, devenant une des musiques populaires essentielles de l'Amérique. Et aussi une importante source de profits pour l'industrie du disque.

1. **Une nouvelle Country Pop.** — Ce succès amène évidemment une commercialisation outrancière de certains artistes qui doivent plaire à un très vaste public. Façonnés pour être les vedettes de clips vidéo et les chaînes de télévision cablée, Garth Brooks, Billy Ray Cyrus, Mary Chapin Carpenter, Joe Diffie ou même The Judds favorisent souvent une dominante très Variétés de leur musique. Ils n'en demeurent pas moins capables de créer des ballades très terriennes. A leur façon très sophistiquée, peut-être fabriquée, ils répandent malgré tout la Country Music hors de ses frontières d'origine.

2. **Les Nouveaux Traditionalistes.** — Reprenant le flambeau du pur Honky Tonk, ce courant auto-proclamé « Nouveaux Traditionalistes » rejoint quand même souvent la démarche du mouvement « Hors-la-loi ». Ils connaissent un très grand succès avec une musique qui renvoie aux premières œuvres de Gorge Jones ou d'Ernest Tubb et décident ainsi de nombreuses vocations, pas toujours très sincères ni très compétentes.

Dwight Yoakam (1956) est un des premiers et principaux représentants de ce courant. Influencé par George Jones, Merle Haggard et même Presley, Yoakam est un merveilleux chanteur modulant chaque syllabe et un compositeur habile.

Randy Travis (1959) est l'autre pilier du renouveau de la Country Music. Il est presque le continuateur fidèle de George Jones première manière. Sa voix expressive et veloutée lui a ouvert la voie d'un vedettariat mérité.

Ricky Skaggs (1954). Ce natif du Kentucky a commencé dans le Bluegrass le plus pur aux côtés de Ralph Stanley avant d'accompagner Emmylou Harris et de s'imposer comme un des principaux « Nouveaux Traditionalistes ». Le succès de sa musique — une modernisation très feutrée de la tradition applachienne — est étonnant mais réjouissant.

L'impact de ces Nouveaux Traditionalistes sur la Country Music actuelle est considérable : Reba McIntire, Aaron Tippin, Alan Jackson, John Anderson, Vern Gosdin (un extraordinaire compositeur), Rodney Crowell, Ricky Van Shelton et des douzaines d'autres peuvent figurer comme des représentants de ce courant qui, quoi qu'on en dise, démontre que la Country Music peut être commerciale tout en restant fidèle à ses formes initiales.

3. **Les Songwriters.** — Un peu en marge du courant des Nouveaux Traditionalistes, les Songwriters favorisent encore davantage les textes, souvent de haute qualité. Leur musique, d'inspiration très folk-rock, continue d'une certaine manière celle de Bob Dylan, revue et corrigée par le Sud. Steve Earle, Joe Ely, Steve Young, Tom Russell, Townes Van Zandt et surtout Lyle Lovett — à la plume imagée — représentent cet autre nouveau courant.

Mais la Country Music est actuellement trop foisonnante, connaît un succès trop grand pour que les artistes — soumis à la pression des compagnies de dis-

ques — puissent rester toujours absolument fidèles à une image, une catégorie, un style. Ils vont et viennent souvent — au gré des albums — du Country Rock au style Nouveau Traditionaliste ou même à la Country Pop.

Malgré une réelle mécanisation des arrangements, l'utilisation de procédés trop voyants, la Country Music actuelle regorge de talents. Chaque année — chaque mois ! — amène son lot de révélations : Brooks & Dunn, Nancy Griffith, les Sweethearts of the Rodeo, Vince Gill, Highway 101, Little Texas, Kimmie Rhodes, Monte Warden... ne sont que quelques-uns des artistes de talent de la Country Music d'aujourd'hui.

CONCLUSION

L'histoire de la Country Music est finalement bien étrange : des simples violoneux montagnards du début du siècle à la véritable industrie de Nashville d'aujourd'hui, elle se lit un peu comme la légende américaine exemplaire de l'émigré qui a réussi à la force de son poignet. Mais une drôle de légende américaine tout de même, car cette musique, expression culturelle essentielle et privilégiée des prolétaires Blancs du Sud rural, n'avait *a priori* rien en elle pour conquérir le reste de l'Amérique. Or, l'évidence est là : la Country Music est de plus en plus présente partout, sur les ondes, au cinéma, chez les disquaires, dans la littérature, la presse... y compris dans des zones du Nord industriel où on n'aurait jamais cru pouvoir la trouver. Ses amateurs se comptent désormais par millions, très au-delà des Etats-Unis mêmes : en Europe, au Japon, en Océanie... Le message de la meilleure Country Music — cette chronique émouvante de la vie de simples paysans — atteint quelque part à l'universalité.

L'avenir de la Country Music peut donc à première vue paraître brillant. Mais il est cependant menacé par son succès même : l'augmentation de la demande aboutit à une surproduction génératrice de médiocrité et de standardisation où les nécessités commerciales passent avant l'élan artistique.

Au cours de son histoire, la Country Music a paru à plusieurs reprises chanceler et menacer de disparaître en

tant que musique spécifique. A chaque fois, un Bill Monroe, un Merle Haggard, un Willie Nelson, un Dwight Yoakam sont apparus, puisant dans la tradition pour la renouveler et en maintenir la permanence.

Malgré sa commercialisation, la tradition chantée du Sud rural existe, d'une façon certaine, et perdure, Son récent retour aux sources, volontaire, a permis à la Country Music de s'afficher comme une alternative au magma sonore, incolore et bientôt sans musiciens, qui se veut la culture dominante. En cette fin de xx^{e} siècle, ce n'est pas son plus mince exploit.

BIBLIOGRAPHIE

Loupien (Serge) (éd.), *Les incontournables de la Country,* Paris, Filipacchi, 1995.
Rose (Michel), *Encyclopédie de la Country Music et du Rockabilly,* Paris, Grancher-Best, 1986.
Rose (Michel), *Pionniers du Rock n'Roll,* Paris, Albin Michel, 1977.
Vassal (Jacques), *Folksong,* Paris, Albin Michel, 1977.
Vaughan (Andrew), *Le monde de la Country,* Paris, Soline, 1993.

Revues :

Le cri du coyote, Revue spécialisée sur la Country Music, BP 48, 26170 Buis-les-Baronnies.
Trad' Magazine, BP 27, 62350 Saint-Venant.

Sélection discographique

Les références de cette sélection discographique peuvent permettre de se constituer une discothèque de base sur la Country Music. La politique fluctuante des éditeurs et des distributeurs fait du disque un « produit » hélas particulièrement volatil.

Anthologies :

Country, 1927-1942 (Frémeaux & Associés FA 015).
Columbia Country, vol. 1, 2, 3, 4, 5 (Columbia CD CK 46029 à 46033).
Cajun (Frémeaux & Associés FA 019).
Sun Country Collection (Rhino RNCD 70963).
Western, Cow Boy Ballads & Songs, 1925-1944 (Frémeaux & Associés FA 034).
Western Swing, 1927-1944 (Frémeaux & Associés FA 032).
White Country Blues (Columbia CK 47466).
Hawaiian Music, Honolulu-Hollywood-Nashville, 1927-1944 (Frémeaux & Associés FA 035).
Proud Country (ACE CD 0001).
Country Classics, vol. 1 *(The golden Age)* ; vol. 2 *(Honky Tonk heroes)* ; vol. 3 *(Americana)* ; vol. 4 *(The Nashville Sound)* ; vol. 5 *(A new tradition)* (Columbia 468119-468120-468121-468122-468123).

Artistes :

Roy Acuff : The essential (Columbia COL 472201).
John Anderson : Seminole wind (BMG 61029-2).

Eddy Arnold : Cattle call (Bear Family BCD 15441).
Chet Atkins : Gallopin' guitar (Bear Family BCD 15714).
Gene Autry : The essential (Columbia 472199).
Garth Brooks : No fences (Columbia CD 796241).
Beausoleil : Allons à Lafayette (Arhoolie ARCD 308).
Carter Family : Anchored in love (Rounder RDCD 1064).
Johnny Cash : Man in black (Bear Family BCD 15517).
Patsy Cline : Walkin' dreams (Rhino RNCD 70048).
David Alan Coe : Longhaired redneck (Bear Family BCD 15707).
Country Gentlemen : Folk songs and bluegrass (Folkways SFCD 40022).
Delmore Brothers : Freight train boogie (Ace CDCHD 455).
Charlie Daniels : All time greatest hits (CBS 473 086).
Everly Brothers : Classic (Bear Family BCD 15618).
Red Foley : Hall of fame (MCA CD 10084).
Lefty Frizzell : Life's like a poetry (Bear Family BCD 15550).
Lester Flatt & Earl Scruggs (Bear Family BCD 15472).
Tennessee Ernie Ford : Sixteen tons (Bear Family BCD 15487).
Tompall Glaser : The outlaw (Bear Family BCD 15605).
Vince Gill & Friends (RCA 66432).
Vern Gosdin : Chiseled in stone (Columbia CK 40982).
Woody Guthrie : Dust bowl ballads (Rounder RDCD 1040).
Bobbie Gentry : Country classics (PM 798 039-2).
Buddy Holly : Legend (MCA CD 5540).
Johnny Horton, 1956-1960 (Bear Family BCD 15470).
Emmylou Harris : Profile (Warner Bros J 3258).
Adolph Hofner : South Texas swing (Arhoolie 7029).
Merle Haggard : Same train, a different time (Bear Family BCD 15740).
Alan Jackson : Don't rock the jukebox (Arista 8681).
Wanda Jackson : Right or wrong (Bear Family BCD 15629).
Waylon Jennings : Greatest hits (RCA 3378).
George Jones (Rhino RNCD 70531).
Grandpa Jones : Nashville on my mind (Point 2620982).
Pee Wee King (Bear Family BCD 15272).
Kris Kristofferson : The legendary years (VSOP 8141).
Rusty & Doug Kershaw : Louisiana man (Magnum CDSD 022).
Jerry Lee Lewis : Complete sun (Bear Family BCD 15420).
Lyle Lovett : Pontiac (MCA 42028).
Rose Maddox : Sing a little song (Bear Family BCD 15743).
Moon Mullican : Moonshine jamboree (Ace CDCHD 458).
Bill Monroe : Bluegrass (Bear Family BCD 15423).
Loretta Lynn: Honky tonk girl (MCA 11070).
Barbara Mandrell : Key's in the mailbox (Columbia 90416).
Willie Nelson : My life (Rhino RNCD 70987).
New Lost City Ramblers : Early years (Folkways SFCS 40036).
Jimmy C. Newman : Bop a hula (Bear Family BCD 15469).
Nitty Gritty Dirt Band : Wil the circle be unbroken (EMI E 22 V 46589 1/2).
Buck Owens : Blue love (Magnum CDSD 055).
Gram Parsons : Grievous angel (WEA 759926).
Charlie Poole : Old time songs (County 3501).
Dolly Parton : Greatest hits (WM CD 5638).
Webb Pierce : The wondering boy (Bear Family BCD 15522).
Elvis Presley : King of rock n'roll (RCA 66050).

Carl Perkins : Up through the years (Bear Family BCD 15246).
Ray Price : Essential (Columbia CK 48532).
Charlie Rich : American originals (Columbia CK 45073).
Jim Reeves : Gentleman jim (Bear Family BCD 15439).
Tex Ritter : High noon (Bear Family BCD 15634).
Marty Robbins : Country (Bear Family BCD 15570).
Jimmie Rodgers : The singing brakeman (Bear Family BCD 15540).
Ricky Skaggs : Family and friends (Rhino RDCD 151).
Hank Snow : The yodelling ranger (Bear Family BCD 15587).
Sons of the pioneers : Wagons west (Bear Family BCD 15640).
Stanley Brothers (Bear Family BCD 15564).
Red Sovine : Greatest hits (De Luxe CD 1013).
Ernest Tubb : Let's say goodbye (Bear Family BCD 15498).
Randy Travis : Storms of life (Warner Bros. 25435).
Tanya Tucker : Greatest hits (Columbia CK 33355).
Merle Travis : Guitar rags & a too fast past (Bear Family BCD 15637).
Hank Thompson : All time greatest hits (Curb 77329).
Gene Vincent : Collector's series (CAPITOL 94074).
Porter Wagoner : The RCA sessions (Bear Family BCD 15499).
Doc Watson : Memories (Sugar Hill 2204).
Hank Williams (Polydor 821233).
Hank Williams Jr : Greatest hits (Warner Bros 60193).
Bob Wills : The essential (Columbia CK 472202).
Tony Joe White : Polk salad Annie (Arcade 302303).
Kitty Wells : The queen of Country Music (Bear Family BCD 15638).
Tammy Wynette : Twenty years of hits (Epic 40625).
Dwight Yoakam : Guitars, cadillacs, etc. (Reprise 25372).

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 3

Chapitre I — **Qu'est-ce que la Country Music ?** 6

Chapitre II — **Naissance de la Country Music (des origines à Jimmie Rodgers)** 10

I. Le cœur de la Country Music : les Appalaches, 11 — II. L'*Old Time Music*, 20.

Chapitre III — **Du Sud-Est au Sud-Ouest : la Country Music devient commerciale (1932-1945)** 36

I. Emergence d'une musique Western, 36 — II. Développement de la musique des Appalaches, 54.

Chapitre IV — **Le grand tournant de l'après-guerre (1946-1954)** 58

I. Le nouveau contexte, 58 — II. Le Honky Tonk, 62 — III. Le Country & Western, 68 — IV. Réactions et particularités, 73.

Chapitre V — **La Country Music au creux de la vague (1954-1965)** 80

I. Le Rockabilly, 80 — II. La Country Music face au Rock and Roll, 89.

Chapitre VI — **La Country Music partout (1965-1982)** 96

I. Le renouveau de la tradition, 97 — II. Tensions à Nashville, 104 — III. La Country Music hors de Nashville, 113 — IV. La Nouvelle Country Music, 119.

Conclusion 122

Bibliographie 124

Sélection discographique 124

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Novembre 1995 — N° 41 722

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

2979 **Le bilan de compétences**
M. Joras

2980 **Le théâtre chinois**
R. Darrobers

2981 **La Cour de justice de la République**
B. Mathieu, T. S. Renoux et A. Roux

2982 **La marque**
A. Semprini

2983 **L'assistance touristique**
B. Piganeau-Desmaisons

2984 **L'ethnopolitique**
R. Breton

2985 **La philosophie négro-africaine**
J.-G. Bidima

2986 **La nouvelle carte du monde**
O. Dollfus

2987 **La réhabilitation de l'habitat social en France**
J.-M. Stébé

2988 **La procédure civile**
J.-J. Barbiéri

2989 **Le délit d'initié**
J.-F. Renucci

2990 **Les hépatites**
J.-F. Quaranta, B. Reboulot et J.-P. Cassuto

2991 **La pensée allemande moderne**
A. Boutot

2992 **La délocalisation off-shore**
R.-M. Lemesle

2993 **Les droits politiques des étrangers**
F. Delpérée

2994 **La civilisation amérindienne**
C. R. Crôs

2995 **La marine dans l'Antiquité**
A. Guillerm

2996 **Le facteur humain**
C. Dejours

2997 **L'ethnicité dans les sciences sociales contemporaines**
M. Martiniello

2998 **L'animal de compagnie**
P. Bonduelle et H. Joublin

2999 **La psychologie institutionnelle**
P. F. Chanoit

3000 **L'esprit baroque**
A.-L. Angoulvent

3001 **Le vin et ses fraudes**
J.-F. Gautier

3002 **La réincarnation**
J. Vernette

3003 **Les philosophies bouddhistes**
E. Guillon

3004 **Radiologie et imagerie médicale**
F. Aubert et J.-P. Laissy

3005 **La lecture experte**
T. Baccino et P. Colé

3006 **La certification**
A. Couret, J. Igalens et H. Penan

3007 **Histoire de la télécopie**
J.-C. Brethes

3008 **La philosophie espagnole**
A. Guy

3009 **La recherche-action**
J.-P. Resweber

3010 **Musiques cajun, créole et zydeco**
R. Sacré

9 782130 381686